国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

音乐史学新探

张咏春◎主编

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN
4J1520

音乐史学新探

张咏春◎主编

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项阳◎总主编

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目（CIP）数据

音乐史学新探 / 张咏春主编. –上海：上海音乐出版社，2019.7

ISBN 978-7-5523-1638-4

Ⅰ. 音… Ⅱ. 张… Ⅲ. 音乐史–研究–中国–古代 Ⅳ. J609.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第 242098 号

丛 书 名：礼俗之间——中国音乐文化史研究

总 主 编：项 阳

封面题字：徐天进

篆 刻：陈振强

书 名：音乐史学新探

主 编：张咏春

出 品 人：费维耀

责任编辑：李 煞

装帧设计：翟晓峰

印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址：www.ewen.co

www.smph.cn

发行：上海音乐出版社

印订：上海书刊印刷有限公司

开本：700×1000 1/16 印张：18 插页：4 字数：283,000

2019 年 7 月第 1 版 2019 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5523-1638-4/J · 1520

定价：52.00 元

读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542

反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241

郑重声明：版权所有 翻印必究

编辑委员会

顾　　问　袁静芳　乔建中

总 主 编　项　阳

副总主编　任方冰　郭　威　柏互玖

编　　委　（以姓氏笔画为序）

任方冰　刘丽娟　孙　云　孙茂利

李　卫　张咏春　项　阳　柏互玖

费维耀　郭　威　龚　蓓　常江涛

逯凤华　程晖晖

总　序

项　阳

中国音乐文化史研究，是以文化视角对中国历史上与乐相关事象整体观照，把握乐之本体生成、发展，厘清技艺演化脉络，认知乐在区域社会和国家整体中的功用。乐以音声技艺为主导而成为艺术，以其独特方式表达人们丰富的个体和群体性情感诉求。艺术在社会中由于其功用而发展丰富，将功用辨清，方能把握艺术本体与功用整体之关系。学界将功用以功能称之，丰富的功能性意义会促动艺术本体持续性发展，两者相辅相成。文化视角观照的对象涵盖艺术本体和功能性整体以及保障功能性存在的多种因素。既然从国家意义上整体考量，应认知制度的具体影响，国家用乐具引领意义，不可能松散无序。把握有序，探寻规律性不能割裂式地认知，这是“接通的意义”。探究乐的艺术形态，不能忽略其在社会文化生活中具体应用，是中国音乐文化史研究的基础。

先民们从对音声感知到乐的定位，并非仅将其为审美欣赏的对象，诸如新石器时代的骨笛、鼍鼓、特磬等，既可为助猎工具，亦是部落氏族方国交流的实用信号，还可成为祭祀仪式中制造氛围的音响构成。换言之，乐之初始即有实用功能性，毕竟以音声为主导是情感和信息交流的重要方式。在这种意义上，乐既有审美欣赏功能，亦有社会功能和实用功能，教育功能也随之而生发，在为用意义上内涵不断丰富，类分趋于清晰。从夏商到周代，随着国家认同的逐渐增强，国家用乐意识也随之产生。所谓国家用乐，是依国家和社会人群精神诉求以制度作为保障的用乐方式，由此产生“技艺”门类。周代先民以“礼、乐、射、御、书、数”六艺类分，乐居其一。乐的主要特征是音声技艺为主导、歌舞乐三位一体，伴随社会发展不断创制前行。音声与乐均具稍纵即逝的时空特性，人们听不到留声机发明之前

先民的言语和唱奏，然而这些音声形态却一直伴随人类发展而不断创造。周代，乐成为所有音声技艺为主导类型的总称，其后在社会发展中派生和裂变出多种艺术类型，诸如歌舞、说唱、戏曲、器乐等。应从国家意义上把握乐之逻辑起点和演化脉络。

在中国传统音乐文化中，自周代起呈国家用乐礼乐为重样态，开国家礼乐文明之先河。先民在上古时期形成礼的观念，以仪外化，由仪成式，乐被引入重要仪式之中，国家以制度将其规范，形成国家礼乐制度。这种制度导致乐创制和使用有序且体系化，为社会所认同。社会上礼乐凸显，应拜周公“引礼入乐”所赐，由此奠定国家礼乐制度基石。礼乐为特定时间、地点、对象与礼俗、礼制仪式相须固化为用存在，周公采用“拿来主义”方式将黄帝、尧、舜、禹、汤氏族部落乐舞聚集，以周之象征意义的乐舞加入其间，对应天、地、山川、四望、先妣、先考之祭，“国之大事”（大祭祀）为用，继而定位“国之小事”（小祭祀）用乐，以显等级化。之后不断拓展，形成吉、凶、宾、军、嘉不同礼制仪式类型用乐，且王室、诸侯、卿大夫、士四级拥有，平民百姓亦可感知，“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣附亲万民也。是先王立乐之方也。”① 礼乐构建呈体系化存在，彰显中华礼乐文明核心意义，这当然是先贤理念不断拓展并固化以成。国家用乐因制度在宗周国度普适性存在，仪式用乐具群体性特征，须由专业乐人机构承载，否则杂乱无序，不是国家制度规范下应有样态。因应制度将礼乐颁至宗周属国，使王侯显贵、诸子百家与国子参与其间，对礼乐所知、所感，全社会认同。由礼而乐，礼乐文明的实质就是使社会形成依礼而为的社会氛围，非仪式用乐也要遵循礼的观念，以“合礼乐”，否则便会受到社会舆论之谴责。

国家用乐必定有其形态，最初来源既有周之本族群创制，又有其他部落氏族方国乐舞，纳入国家规制，以机构归之，成为仪式和非仪式用乐，必有专业乐人承载，在制度规范下依等级为用，当涵盖宗周属国纳入的乐舞，这是孔夫子自卫返鲁

① 《礼记注疏》卷三九，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

（卫、鲁之地同样有这些乐舞存在）编纂乐语—《诗经》的道理所在。孔子记录“十五国风”，加之“大雅”和“小雅”，尚有“周颂”“鲁颂”“商颂”，若无制度下体系内专业乐人承载与传播，显然不可能远离王庭而将这些记录。将《周礼》《仪礼》中乐舞形态与诸侯国相关记述以及《诗经》等多种文献相比照，把握制度规定性下乐悬和佾舞存在，显现一致性。齐国有《韶》，鲁国有《濩》《武》，孔子在鲁记录风雅颂，均非在王庭，如何传至诸侯国值得探究。更何况《诗》是可弦、可舞、可诵之存在，是歌舞乐三位一体，仅以文本意义，不从乐舞形态整体考量，当然不是音乐文化史的关注。在没有形成乐谱和舞谱等符号系统之时，若整体承载，须有相应机构训练专业乐人以传承和传播，应回归历史语境认知。

国家用乐以礼乐为重，却非仅限礼乐，毕竟礼乐是特定时间、地点和对象与仪式相须群体固化为用。宫廷和诸侯国世俗日常之非仪式为用的乐——俗乐有广泛性存在，以表达人们的审美娱乐等丰富情感诉求。周公引礼入乐致使仪式为用和非仪式为用，或称礼乐和俗乐类分，“两样货色齐备，各有各的用处”。依礼的观念用乐，不与仪式相须的俗乐要“合礼乐”，这是社会对“靡靡之音”“桑间濮上之乐”“郑卫之音”口诛笔伐的道理。整个社会知礼、懂礼，方显礼乐文明意义。人们的情感有非仪式用乐诉求，作为俗乐，既可自娱亦可娱它，在娱它层面，人们更需有“代言”，这是专业乐人群体存在意义的另一面。俗乐属个体与群体并置，因应多种体裁形式，有些样态可个体展现，有些必须群体性承载，需要团队力量。俗乐最易与时俱进，也最易创造新体裁类型。因此说，礼乐是依制固化，俗乐是不断新创。一旦形成国家意义上礼乐和俗乐两条主导脉络各自为用、互为张力的理念，后世依此前行。如果说周之国家用乐机构王室为春官所辖之大司乐领衔，诸侯国则为“有司”承载，其乐本体形态、相关体裁形式、乐舞内容上下相通。秦汉以降两千年间在国家意义上是以太常为主导的用乐存在。礼乐“虚名”，重俗为用。秦汉之太常与乐府，隋代太常属下雅部乐和俗部乐，唐代由太常分置教坊，都是国家用乐，礼俗兼具。

国家用乐有规制，非只在宫廷，毕竟周代就有四级规定性。既往研究国家用乐有聚焦宫廷的倾向，似乎将宫廷用乐说清楚了，就把国家用乐讲明白了，显然不是这个样子。这些年来，社会上兴起“国学热”，国学定位“六艺之学”，然而，研

究国学之乐多以形而上认知，还是乐的时空特性所致。乐既为六艺之一，不谈乐难说真正全面认知中国传统文化；仅以形而上认知，不考量本体形态，难说真正把握“乐艺”，更难说全面认知国学。

实际上，国学之乐应是对乐形而下与形而上有机统一，周代乐学具整体观念。《周礼》《仪礼》《国语》《论语》，诸子百家对乐的思考均需整合，《礼记》之《乐记》具全面意义，代表了中国传统大乐学观。《乐记》存世11篇，佚篇12，内容虽有缺，但从篇目上亦可把握整体意义。《乐记》开篇“乐本”，讲乐本体呈歌舞乐三位一体样态。与本体相关有“乐言”“乐器”“说律”，依本体有“乐作”，如此有“奏乐”“师乙”，可视为音乐本体及创作表演理论。其他篇章诸如“乐礼”“乐象”“乐道”“乐化”“季札”等辨乐与政治、礼制、社会、审美、哲学、义理、乐教等关系。以乐立类、立学，有形而下本体形态，亦有形而上诸学科，重礼却亦把握俗乐意义，如“宾牟贾”篇有“听古乐唯恐卧，听新乐不知倦”之语。《乐记》为中国乐学“立学”，传统乐学绝不等于乐本体之学。学界循此上溯下探协同攻关，可全面认知中国音乐文化史的结构性内涵。

将中国乐文化传统以礼乐和俗乐定位，是否符合先民规制需要辨析，先民用乐理念的确如此。周公以最高层级定位礼乐，确立仪式为用礼乐一脉，非仪式为用与之相对应，显现俗乐意义。有制度下的机构设置和官属乐人为保障，呈体系化存在。礼乐分为雅乐类型和非雅乐类型。雅乐类型，在周代当是最高礼制仪式为用，所谓“六乐”；非雅乐类型同为礼乐，对应多种礼制类型和层级为用，诸如《仪礼》中“乡饮酒”“乡射礼”“大射仪”“燕礼”，更为具体是“乡乐”和“房中之乐”，不属雅乐却是礼乐。还有依等级道路仪仗等为用的“九夏”。礼乐为用在后世依五礼类归，吉、凶、宾、军、嘉五类都有乐之仪式为用，但等级、类型上不同。汉魏以降，西域和边地乐舞形态进入中土腹地，导致国家用乐越来越丰富，从乐制上明确雅乐和非雅乐类型，雅乐之乐制谓“华夏正声”，非雅乐类型则以“胡汉杂陈”之鼓吹乐为重（非雅乐类型还有他种组合）。

汉唐间学者认知周代俗乐涵盖仪式用乐内容。隋文帝将太常用乐分为“雅部乐”和“俗部乐”，学界对俗部乐辨析回溯到《仪礼》用乐，这当然是仪式用乐类型，所以说，应该辨析礼乐和俗乐两个重要概念，毕竟这属于两条主脉的基准定

位。在周代，胡乐尚未凸显，因此礼乐常以雅乐指代，但雅乐绝非礼乐全部。换言之，礼乐确有非雅乐类型。汉魏以降胡乐渐盛，且在隋唐成为太常仪式用乐类型。隋文帝定位俗部乐应涵盖胡乐、仪式为用的俗乐和非仪式为用的俗乐，毕竟国家用乐主导机构是太常。唐代明确以雅、胡、俗类分，乐的三种类型独立性增强。以“华夏正声”为标志，雅乐有至高无上的地位，属礼乐最高形态，这胡乐和俗乐应是礼俗兼具或称仪式和非仪式共在。“九部伎”中胡乐以大曲形态在嘉礼“如式”为用，次曲和小曲有可能在宫廷和地方官府以非仪式身份出现，造成“洛阳家家学胡乐”的局面。所谓俗乐，因循《仪礼》一脉仪式为用，汉魏以降应涵盖胡乐，隋文帝时“俗部乐”即以此归。当胡乐单列，这俗乐在部伎中为非胡乐的部分，尚有非仪式为用。开元间玄宗另置教坊管理俗乐，是将非仪式为用部分析出，“开元二年（714）：旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐”①。从此非仪式为用的俗乐真正有了独立空间。虽然其后千年间教坊经历了回归太常、部分参与仪式为用，但毕竟从国家意义上赋予俗乐独立性。教坊设置之先，国家用乐机构涵盖非仪式为用的俗乐，或称礼俗兼具，如此方能合理解释教坊设置属太常乐之“分店”性质②。至于明代有“今太常寺礼乐之司也，近年多掌以道官，教坊司亦礼乐之属也，近年悉领以优人”③ 的认知，说明教坊承载的演化，却不能动摇“教坊司乃倡优之司”的俗乐定位。

太常对国家用乐执掌，音乐学界以宫廷礼乐机构论之，殊不知秦汉以降所有国家用乐都归太常统辖。国家用乐机构应涵盖仪式、非仪式，礼乐、俗乐，雅乐、非雅乐等，即便不同时期设置某些机构承载乐的部分职能，但总的归属应为太常，因为均应归属国家用乐。学界既往对国家用乐较少关注制度下的全国性存在，但敦煌卷子和破历中明确有“太常乐”称谓，“P. 3882《口元清邈真赞》将归义军乐营称为‘太常乐部’”，“P. 2569 背《驱傩儿郎伟》（1）也有‘太常抚（拂）道向

① ［宋］司马光撰，胡三省音注：《资治通鉴》卷二〇一，中华书局，1956 年，第 6694 页。

② 参见岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》载：“从制度上观察，乐工之大本营为太常寺，教坊仅为一分支店之性质。”（台北中华书局，1973 年，第 276 页）

③ ［明］郑纪撰：《东园文集》卷三，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

前’”①。衙前乐、府县教坊、乐营（高级别官府）等多种相应机构设置说明两条主脉的用乐是制度下全国性存在。国家制度意义上有两种人户值得重视，把握住这些可明确国家用乐的全国性存在，这就是始于南北朝的国家乐籍制度和金代以礼乐人、元代定为礼乐户、明清以乐舞生称之的群体，两种人户均是全国性存在。

并非南北朝之前国家没有官属乐人群体，而是未设相关户籍以归。北朝时期国家设置乐籍，以“专业、贱民、官属乐人”定位，由此拉开中国乐籍制度延续一千又数百年的大幕。这种户籍是从宫廷、王府、京师、军镇以及各级地方官府均有之的情状。这个群体职属国家用乐（涵盖礼乐和俗乐），唐代文献记述从全国性存在的这个群体中选拔人才分期分批到京师受训，每期十五载，业成后部分留宫中执事，其他回地方官府教授并承载国家礼乐和俗乐，如此使得国家用乐在音乐本体中心特征——律调谱器曲以及相关用乐规范上下相通②。典籍称这个群体“终身继代不改其业”（《唐律疏议》），保障国家用乐体系化存在。其中男性乐人重礼乐为用，女性乐人重俗乐为用。他们既对国家太常与教坊机构创制的乐以承载，亦有创制的能动性。所谓“男记四十大曲，女记小令三千”。对礼乐承载者，熟谙乐与礼制仪式仪轨相须内涵；对俗乐者，更是多种音声技艺类型的创承群体。在乐籍制度下，国家所有具引领意义的专业音声技艺类型，诸如说唱、戏曲、谐谑、歌舞等都以这个群体的创制为主导。对乐籍制度应逐渐向深水区探究。

礼乐人和礼乐户、乐舞生群体，是从金代肇始，亦为国家制度下的设置。我们看到，自汉至唐，这雅乐属最高礼制仪式，以金石乐悬领衔“华夏正声”宫廷为用。隋唐以降国家设科举制度，在县域以上普设“泮宫”（学宫）。学宫与文庙相辅相成，国家颁定一套属中祀且为雅乐的《文庙祭礼乐》，供祀圣贤为用，由此雅乐一支遍及县治。乐舞整体颁布的同时，国家将整套乐器制作后颁发到府衙一级，州县则依府式而制，这也使得国家乐律在全国统一。金代统治者认定雅乐至高无上，不应由贱民群体承载，设“礼乐人”以承，元代将这个群体定为礼乐户。这种人户遍及全国，县治以上官衙有这个群体存在。进入明代，国家统治者意识到以

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页。
② 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期。

礼乐户称谓定位礼乐，则是仅将雅乐为礼乐者，然而，唐宋时期五礼加卤簿仪式为用都属礼乐范畴，可见金元时期这国家礼乐观念有偏差。由是，明代统治者上接唐宋，恢复五礼加卤簿为用的整体礼乐观念，却未恢复由乐户承载雅乐的“传统”，而是将礼乐户改称乐舞生，仍由非贱民群体承载，这是新变化。须明确，这个群体是制度规定下全国性存在，明清时期多种府志、州志、县志对《文庙祭礼乐》有相对全面记述，这种中祀雅乐类型具全国性意义。涵盖乐谱、舞谱，且具总谱和分谱意义与仪式相须的文本以邱之稑《丁祭礼乐备考》最为详尽，湖南浏阳当下依该谱用乐活态存在，成为珍贵的非物质文化遗产。从乐户和礼乐户视角，礼乐都具全国意义。

国家在俗乐层面用于非仪式场合，重个体性情感表达，在地方俗乐机构中的官属乐人与官员和文人互动之中有更多新创成分。这些新创作品既有曲调变化之后的填撰新词，亦有即兴式新创，有特色者则通过国家用乐机构自下而上聚拢到宫廷，经加工规范后再反播各地。明代在全国三十余处府卫所有王府建制，文献显示王府被钦赐乐谱1700本。王府非一次性所建，有明一代数百年间多有新设和裁撤，非完全固化存在。没有这样的渠道，难以在因循前提下不断前行。从两晋南北朝至清代，全国各地在州以上高级别官府都有乐营，为区域俗乐文化中心的存在。所谓官倡、官娼、郡娼、郡倡、官妓、官伎、营妓、营伎等实指这个官属乐人中的女乐群体。虽然官书正史较少关注，但地方志书以及文人笔记等对此记录众多。还应看到，一些音声技艺类的俗乐体裁形式，诸如诸宫调、杂剧、歌舞、谐谑、散乐等，在多地有相通性存在，诸如《青楼集》中见于全国各府州十数种具相通性的音声体裁形式就是这样。显现制度下的官属乐人“男记四十大曲，女记小令三千”的专业性质，成为因应国家用乐的主导力量。这里的大曲，当有曲牌连缀的样态，多是礼乐为用，在这种意义上，多种“集成志书”显现礼乐为用的曲目，诸如《朝天子》《将军令》《得胜令》《沽美酒》《清江引》《水龙吟》《醉太平》《柳青娘》《迎仙客》《万年欢》等数十首礼乐曲牌有全国性存在；俗乐为用的曲目，诸如《皂罗袍》《叠断桥》《小桃红》《满庭芳》《香柳娘》《望江南》《步步娇》《粉孩儿》等成百上千曲牌具全国性意义。还有相当数量曲牌属礼俗共用者，应是社会发展中的交融。应把握当下全国各地所存在的曲牌同名同曲、同曲异名、同名异

曲、同曲变异等现象，看到礼乐之用的相对稳定，俗乐之用的变异发展。戏曲从曲牌体到板腔体的演进，器乐曲以曲牌联缀到板式变化的套曲类型等在各地的相通性，及与历史大传统的关联性内涵。

中国传统音乐文化从不封闭，外来音乐文化对中土产生的影响值得考量。应关注两个重要时间节点，一是汉魏以降中国周边特别是西域音乐大量涌入，一是明清以降特别是清末民初以来西方音乐文化对中国的影响。汉魏两晋南北朝时期，西域以部伎形态进入中原的音乐有多种，这中间有外来和中土边地音乐，诸如天竺、安国、康国、龟兹、疏勒、高昌等，这些部伎乐舞形态由于其产地与中原文化在语言等多方面差异较大，反映在音乐形态上则见乐律、乐调、旋律结构等多方面不同。高僧慧皎对佛教“改梵为秦”过程中的矛盾性很有见解，所谓：自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。① 佛教传入中土有音声行为必用“此土宫商”（《高僧传》卷三）。西域与中原音声的差异性不仅在千年前，即便在当下人们亦能真切感知。20 世纪 90 年代，长期生活在新疆的著名音乐学者周吉先生通过实地考察提出观点，即从中国历史上的长安始，越往西两音之间距离越窄，来到波斯-阿拉伯区域竟有四分之一音体系的存在。还是在 20 世纪末叶，《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编纂记谱过程中，学者们发现新疆木卡姆音乐中有八又二分之一拍节奏形态，且音乐结构参差，可见西部土地上所生成的乐舞形态与中原区域真有较大差异。问题在于，当西域的音声技艺以部伎形态进入中原，经历长时间浸润演化，在隋代被收入宫中太常俗部乐中，继而在唐代成为太乐署面向全国官属乐人教授的部伎构成，其中的大曲进入仪式为用，次曲和小曲以非仪式样态既在宫廷、京师，又传向全国府州郡县。当这些结构上参差、与中原乐部重齐言样态有明显差异的乐进入仪式为用，且广布全国，其中次曲、小曲更是成为高级别官府所在地市民追捧的对象，所谓“洛阳家家学胡乐”，当然对中国既有音乐形态造成重要影响。中原乐之既有样态以齐言为重，然而隋唐以降曲子这种形态明确就是长短句音声类型，在发展过程中影响宫廷和市井，宋代更是

① ［梁］慧皎：《高僧传》卷一三，汤用彤校注，中华书局，1992 年，第 507—508 页。

“繁声淫奏，殆不可数”（［宋］王灼《碧鸡漫志》）。这曲子既独立存在，亦以“分子”样态在诸宫调、杂剧等多种音声技艺体裁形式中为用，以长短为主要特征的样态成型后影响后世千余载，这其中的内涵难道不值得深究？至于随海上丝路而来的西方音乐，其对中国传统音乐文化的影响自20世纪以来更为凸显，这是一个重大课题。我们以为，先对数千载深层积淀全面梳理，待定位后再看西方影响会更加清晰，在这种意义上，我们应着力挖掘中国传统音乐文化的深层内涵。

爱因斯坦的名言：“理念决定你所看到的东西”，的确如此。我们在尽可能把握当下学界研究成果前提下回归历史语境，认知中国传统音乐文化的两条主导脉络，以及支撑这两条主脉的诸种事项，从制度视角整体认知音乐传统，产生与既往不同的认知。我们关注延续一千又数百年乐籍制度解体后官属乐人的去向以及这个群体承载多种音声技艺形式的持续发展。当下学界以宫廷音乐对应民间音乐，宫廷主导引领，民间松散，如此难以把握全国各地传统音乐何以其本体及体裁形式多方面具有相通一致性。学者们看到相通现象多从自然传播考量，将制度下生存、遍布全国的官属乐人及其承载置于不顾。官属乐人群体之于国家用乐是体系内传承面向社会传播，显然不会松散无序。

保障中国音乐文化传统主脉传承的乐籍制度在清代雍正年间消解，这是一个重要的时间节点。曾经的官属乐人转而“与齐民同列”，且女性乐人不许从事“专业技艺”，导致其后两百年间中国专业音声技艺、涵盖戏曲在内男唱女声、性别倒错现象成为“传统”。这个群体从既有的官养走向民养或称官民共养，其后清朝解体，乐户后人将其承载的国家用乐积淀于“民间”。20世纪下半叶，学者们对中国传统音乐文化活态考察，以“民间”认定，教科书亦多以“民间音乐”相称。但当我们将“民间音乐”活态与历史接通却发现其中多有“很不民间”的样态，甚至是“官乐民存”，为历史上国家用乐的积淀。这是我们回归历史语境，从制度、乐人与音乐本体相结合，借助历史人类学方法的认知。地方志书明确县衙官属乐人数量，多为6户（领俸银者，乐户一旦入籍终身继代，日久天长一户即为规模乐班），府与州衙前乐人数量更多，且有乐营建制。我们在考察中，听到陕西户县乐户后人讲他们的祖先在明代为高官，犯法后被“充乐”入籍，在县衙应差。雍正朝禁乐籍后，他们被县太爷安置到大王镇，属下多个自然村村民婚丧嫁娶、仪式庆

典用乐成为他们的“衣饭”，县里6户曾经的官属乐人每年会有一个半月轮流到县衙义务应差。须明确，这些官属乐人懂国家礼仪和仪式用乐，原本为官府继而为民众服务，将国家用乐转化为民间用乐。我们在陕北、河南、山东、浙江、江苏、安徽等多地都听乐户后人谈到这种样态，可见是乐籍解体后的普遍现象。

数千年间一直存在国家用乐机构，执掌礼、俗用乐，呈体系化存在，这是中国被称为礼乐文明的关键。礼乐文明显然需要有形而下的本体形态对形而上的观念有效支撑，“乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。大乐必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也”（《乐记·乐论》）。若明确音声技艺有时空特性，世人若对礼乐可知可感，必须借助于制度下官属乐人全国性存在，承载乐本体形态者是经专业训练的官属乐人。从礼乐意义上雅乐与非雅乐类型数千年间一直是国家用乐的主导，而俗乐所成音声技艺亦是全国普适性存在，虽其初始在相当程度上显现区域性，但制度下体系内的创承传播，具广泛性意义，这是必须明确的道理。如此我们应对当下以非物质文化遗产相称的传统音声技艺类型在有效梳理前提下与中国音乐文化大传统对接，明确哪些属于历史上的国家用乐，哪些属于演化后的发展，哪些是真正的民间形态，民间礼俗用乐与历史上的国家用乐究竟有怎样的关联。

中国音乐文化史中文人不会缺席，但应辨析传统音乐文化中哪些属文人的创制和承载。中国文人琴棋书画并重，多种艺术形态都有文人参与。与音声技艺相关在琴乐、词调音乐以及戏曲等领域。琴为文人挚爱，琴为雅乐中的存在，有礼乐文化象征意义。“琴者，禁也”，警醒自我。文人以琴修身养性，难说表演意义。但琴乐毕竟为艺术，在发展过程中形成多种流派，积累了大量琴曲，且以专用乐谱记录，斫琴呈现多种样式，诸如仲尼、伏羲、列子、连珠、蕉叶、灵机、神农、响泉等，是重要的文化财富，近年来学界出版了《琴曲集成》鸿篇巨制，但传统琴曲当下能够演奏者却少之又少，有待琴界“打谱”使死音变活曲。在当下这琴已经“脱离了文人”自当别论。文人是词调音乐的重要参与者，也是词的主要创制者。然而，词调音乐其声律部分由乐人主体承载，文人填撰多将其作为文学类型，所谓“有游心声律者，反从乐工受业；俳优得志，肆为奇谲，务以骇人听闻。常见缙绅

子弟，顶圆冠，曳方履，周旋樽俎间。而怡声恭色，求媚贱工，惟恐为其所诮。”[①]这里以讥讽口吻讲乐人为文人的声律教师，然而，文人之声律经验多是如此获得。《续板桥杂记》对此亦有详尽记述。词调音乐创制以成是由乐人二度创作的艺术类型。至于戏曲，如同《录鬼簿》所载，文人多参与戏文，或称文学部分创制，因此说，这些艺术形态由文人和乐人共同创造，完成之后的表演主体是专业乐人。

宗教音声是中国音乐文化重要组成部分，学界亦将其作为传统音乐一大门类。宗教中有乐的存在，在于乐的功能性意义。中国典籍中有这样的现象，明白为乐器，却不将其归入乐，而以音声论。“鼓人，掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。教为鼓而辨其声用。”[②] 鼓人所掌，其器可用于乐，亦可不用于乐。可见有差异性。在中国，佛教以外来身份逐渐融入。佛教戒律僧尼不得动乐，虽有呗、赞、偈、咒、祝延、回向等俗界认定与乐相关，却以音声——“声明”而论，即以音声为工具辅助教义传播与交流。佛教有多种仪式行为，音声与仪式相须为用，形成场域氛围，但佛教不将这些音声以乐认定。学界认定汉唐间中土僧尼戒乐得到相对严格执行。那么，寺院中是否没有乐的存在呢？当然不是这样。佛教从不拒绝社会人士到寺院中以世俗之乐供养浮图，西域即有专为寺院音声伎乐供养的世俗白衣、白徒群体。佛教认同世俗人等到寺院音声伎乐供养的方式。佛教在中土，在某些时段与统治者产生冲突，导致数次“灭佛”，致使中土佛教寺院经济一体化的样态消解，寺院难以养依附群体，使得音声供养和音声法事均由僧尼承载[③]，但囿于戒律却有实无名。明代永乐皇帝将原本由官属乐人承载的三百余南北曲曲牌赐与寺庙、填撰佛教内容为用，这就是《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，为寺院用世俗音声发放“通行证”[④]，从此中土佛教淡化了佛教戒乐理念。当下学界将佛教音声一并以佛教音乐称之，但学术研究应该将佛教之于音声与乐的既有理念讲清楚。

道教虽然没有戒律约束，但将音声用于斋醮科仪仪式等与佛教确有相通之处，

---

① 陈庆浩、郑阿财、陈义主编：《越南汉文小说丛刊》第二辑第五册《雨中随笔·卷上·乐辨》，台北学生书局，1992年，第31页。

② 《周礼注疏》卷一二，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

③ 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。

④ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

有意思的是，永乐将南北曲赐予寺院为用的同时也同样赐予道观，这就是《大明御制玄教乐章》。宗教与世俗用乐真是有相通意义。《中国民族民间器乐曲集成》多卷本显示，许多曲牌既用于寺院、道观，又用于民间，但他们共同的源头就是官属乐人承载的国家用乐。还应看到，经历了宗教浸润国家用乐又作用于世俗社会，当下许多民间乐社声称他们的音乐承继于寺院道观，但乐曲是历史上官属乐人的承载就是这个道理，所以说，寺院道观是中国传统音乐保存的特殊地点，应对此有深层辨析。

中华文明起于“中原”，但中国社会由无数族群之区域文化聚合以成。在中国这片神奇的土地上，当下依旧多族群汇聚，学者们面对不同族群音乐文化进行考察辨析，可感知中国传统音乐文化的丰富性意义。然而，中华文明数千年没有断裂的一个客观存在：虽有分合却在重建之时始终因循传统国家制度下的核心理念。说中华文明是礼乐文明，那么，完备的制度是对礼乐文明的有效支撑。即便雍正朝乐籍制度解体，但由于数千年所成制度规范以及影响，礼乐文明观念深入人心，有着强烈的文化认同感。承载礼制仪式用乐的群体转为礼俗仪式用乐之时，将礼乐制度等级化消解，但五礼中吉、嘉、凶诸礼及其仪式用乐被民间礼俗所接衍（没有了军礼环境，所以少见，宾礼则融入他种仪式中），成为仪式用乐的有效方式。至于俗乐，既可依附礼俗非仪式空间为用，亦在城市空间有其定位，融入现代社会。裂变后的独立艺术形态，诸如说唱、戏曲等，从历史上国家用乐考量，应予观照。

中国音乐文化史若将民族音乐文化分开梳理，然后整合，的确显现丰富性意义。但亦应看到，既然遥远的边地都会因国家制度有官属乐人配置、国家礼乐和俗乐存在，则应考量音乐文化的整体意义，再把握区域和族群乐舞文化丰富性存在。我们须有国家视角整体把握，看到整体一致性后以及区域丰富性。若将各个族群都视为“元”，中国传统音乐文化确为多元，然而，我们不能忽略国家存在的整体意义，所谓多元一体的存在。研究中国音乐文化史，多元应辨，一体更重。从整体一致性把握区域丰富性是为正途，没有国家便失去了研究坐标。

如果我们不能够认知中国传统文化国家用乐的社会功能性和实用功能性，充分认知先哲对乐教重视的内涵，仅将乐以审美、娱乐论，就难以把握中国传统社会中礼乐和俗乐两条主导脉络，也难以认知中国传统文化中对乐何以会有如此地位。中

国先民对以音声为主导的技艺形态如此尊崇，六艺之一的乐经历数千年发展，以礼乐文明让世界瞩目，定然有其独特内涵。挖掘中国传统音乐文化的深层内涵，对礼乐和俗乐两条主导脉络认真梳理，既把握中国传统音乐文化两条主导脉络当下存在，又考量一个世纪以来受西方音乐重审美娱乐文化理念之影响，从艺术本体和文化整体全面把握，在比较意义上审视中国自己的发展脉络，哪些属于特色构成，哪些属于不足与缺失，在哪些层面应借鉴汲取。

中国传统音乐文化自国家形成制度下存在既有依循又有发展，如此形成“传统”。我们以“礼俗之间”定位和梳理中国传统音乐理论话语，意在回归历史语境，把中国传统音乐文化深层内涵讲清楚，这是庞大的系统性工程。从叶伯和先生1922年撰述《中国音乐史》发端，现代意义上的中国音乐史学不过一个世纪。我们在学术前辈不断探索的基础上前行，回归历史语境并与传统音乐文化的当下存在接通，既有宏观把握，又有具象考量与辨析，对中国传统音乐文化从音乐本体、音乐表演、音乐创作、国家制度、功能性意义等多层面进行整体观照，旨在以新的视角对中国音乐文化进行“历史重构”。这当然需要理念和方法，这就是从传统当下活态与历史文化对接，从国家用乐的逻辑起点上下互动式地进行辨析，把握礼乐文化的阶段性意义和演化过程①，从非仪式用乐一脉的不断裂变看其独立性存在，在国家体制下由官属乐人编织以成硕大的网，成就了中国音乐文化的引领性存在。

一部中国音乐文化史，实际上是中国礼乐文明史，在礼乐观念下，礼乐形态与“合礼乐”的俗乐形态，都被统于礼乐文明之中。总之，先哲们制定的规章就是要使社会和谐有序，礼乐文化在其中有着重要的作用。传统在延续，这恰恰是我们能够触摸和感知的道理。在山东菏泽的一处丧礼现场，当孝子贤孙随凄清的乐声向先人的灵柩叩首，我向一位同去考察、尊敬的长者递了一个眼神讲道：“墙边的那一溜老太太是今天丧礼仪式的评价群体。”老先生一愣，恍然：“给我和她们拍一张。”在山西多处丧礼现场，披麻戴孝的人群中多有童稚，他们浸润在传统文化之中。在陕西绥德丧礼现场，我们看到了来自清华大学和西安交大的博士和教授，他们孝妻执子，均缟素披麻。回到乡间是对传统的认同和坚守。这乐在制造着仪式氛围，难说

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第2期。

泪流满面的他们在“欣赏”音乐。这就是仪式用乐的社会功能性和使用功能性意义，当然也有教育功能。在剧场中，在礼俗中，我们从分散中去汲取整合，需反思：何以我们要将礼乐文明传统丢弃？恰恰是不懂得传统文化的深层内涵方会以“移风易俗”论将礼乐文化从乡规民约中祛除，先哲的后半句——“莫善于乐”。将乐祛除，何以为传统？当下民间礼俗是历史上国家礼制的俗化显现，没有礼俗，则失去了传统音乐文化的生存空间，皮与毛的关系大家都懂，好比缺失木质部，只有笔芯的铅笔难以长久保存；没有了礼俗，我们到乡间社会考察中国传统音乐文化，看到的只是“天苍苍，野茫茫”。

研究中国音乐文化史，需要“宏观把握、微观研究”，缺失了宏观把握必存局限。我们以制度把握国家意义，从礼乐和俗乐两条主导脉络整体把握，将当下民间礼俗用乐活态与音乐文化大传统相接，认知乐文化的功能性意义，从乐人和音乐本体的视角梳理中国传统音乐文化的发展，有了一些学术进展，但毕竟还仅仅是以新学术理念研究的初始，随着研究的深入会有更多问题被揭示和等待解决。

上海音乐出版社旨在弘扬传统文化，敏锐把握学术趋势，意在夯实学术理念，倾力支持学术著作出版，令人钦敬。2016 年 9 月我们的团队与上海音乐出版社以《礼俗之间：中国音乐文化史研究丛书》签订出版合同。2018 年夏，由出版社将本丛书申报入选“‘十三五’国家重点出版物出版规划项目”，再后又入选“2019 年度国家出版基金项目”，我们深感荣幸。这一切与上音社的积极推动密不可分。出版社与我协商，决定面向音乐学界开放式设计本丛书第二辑，这无疑是大好事！愿音乐学界多领域学者携手，对中国音乐文化史“群起而攻之”，推动学术进步，共同探讨中国传统“大乐学”的特色构成与深层内涵。回归历史语境，将中国音乐文化历史脉络和体系化构成清晰展现。

目　录

总　序　项　阳　/1

隋唐时期西域音乐文化研究成果述要　魏　晶　/1

论唐宋教坊定位转变对音乐发展的影响　董旭彤　/25

孔府的乐户和礼乐户　张咏春　/35

明代北曲“云中派”钩沉　赵　楠　/71

明清军制官制双重作用下的聊城鼓吹乐积淀辨析　郭艳君　/111

泰山岱庙藏谱《玉音仙范》的相关研究　逯凤华　/150

制度视角下的小调传播　巩凤涛　/187

北朝礼乐观念探析　周婧婉　/229

隋唐时期西域音乐文化研究成果述要

魏　晶[①]

隋唐时期我国疆域辽阔，经济繁荣，文化发达。唐朝以其“海纳百川”的胸怀与气度造就了一个辉煌时代。众多民族、众多地区的音乐文化在如此开阔的大背景中，各放异彩并交流融汇，终于形成了唐代崭新的音乐风貌。西域音乐在此时，扮演了重要角色。在经历了漫长的孕育之后，终于以成熟的身姿登上了唐代的舞台，并形成了上自王公贵戚、下至平民百姓皆所爱好的繁盛局面。

学界对于隋唐时期西域音乐文化现象的研究主要依靠《隋书》《通典》《旧唐书》《新唐书》《唐会要》《唐六典》等文献资料及唐人相关诗作等文字记载。所研究的问题主要聚焦于乐人、乐部、乐器、乐曲、乐律乐调、乐舞等六大要点。对于明载于史册并能相互印证的音乐现象，诸家研究成果相对一致，但因研究思路、方式及理解各有侧重，致使观点相驳者屡见，以下分而述之。

一、西域乐人

对于西域地区著名乐人，史籍以地区为属有一定记载，在此因篇幅所限，恕不详举，仅就学界对乐人活动中存在的问题之探讨，作一简要陈述。

日本学者岸边成雄曾将西域音乐家东渐中原分为四个时期：1. 南北朝时期，以曹国、安国、何国、史国音乐家居多，并提出，南朝未曾出现西域艺术家；2. 隋唐初期，从北齐至隋的曹妙达为此时核心人物，炀帝时白明达取而代之，乐坛地位显赫。唐太祖时安叱奴、武后睿宗时安金藏、何懿等颇负盛名；3. 中唐时期是胡

① 魏晶，女，1976年生，中国艺术研究院2002级硕士研究生。

乐、俗乐的全盛期，但其时除康胡雏外，没有这一段的详细记载；4. 晚唐时期再次出现了众多西域音乐艺术家，康昆仑、曹保、曹善才、曹刚、米嘉荣、米都知、何勘、穆善才、尉迟璋等音乐家大聚中原。通过统计，他认为以上时期，西域乐人的东渐，除曹国为全期出现外，一期出现的有龟兹、安国、何国；二期出现的有龟兹、安国；三期出现的有康国；四期出现的有何国、米国、于阗等。同时，他对于西域乐人问题亦提出了一些疑问，认为曹国乐人全期出现于中原地区，贡献巨大，但其相关记载却比较稀少粗略；何国出现于一、四两期，可推知其全期都应有乐人活跃于中原，但却未见详细记载等。[①] 这些现象的存在可能与音乐传播途径有关，此类疑点的揭示，有待于新材料的发现与多角度的研究。

以上所列诸国之中，“龟兹”“于阗”“疏勒”自汉以来便在我国版图之内，是为古西域塔里木盆地的城邦国家。此三国与“焉耆国”（今新疆焉耆回族自治州境内）入唐后，于太宗贞观二十二年（648）设为“安西四镇”，设有都督府，并均统领于640年设于“西州”（吐鲁番）后移至“龟兹”的“安西大都护府”。但经历史学家研究考证，指出此四国虽被置为“安西四镇”，以四国国王世袭都督，但事实上四国仍保持着独立内政，且不久后，均恢复自身传统国名。[②] 可见此类西域国家实质性质是对中原王朝保持臣服，但享有独立自治的属国。上述所列之国，除以上我国固有版图之西域城邦国家外，曹、何、米、石、安、康等国均地处中亚。此中亚之地，曾于南北朝572年至唐741年左右的一个多世纪的时间，隶属我国版图，则以上中亚之地的国家亦为中央王朝的若干属国。鉴于其对中原王朝的属国关系，其乐人进入中原可能存在官方途径。也许正因为存在属国与中央王朝交往的官方途径，致使边地以官方途径进入中原的著名乐人名垂青史，而因其他原因进入中原的边地乐人，虽数量众多，影响较大，但却无缘留名。是否如此还需相应资料加以证明。

二、西域乐部

隋唐时期，众多边地音乐进入中原宫廷，并形成了以地区、属国、外域国家等命名的各种“乐部”，极大丰富了中原地带的音乐生活。《隋书·音乐志》载：

① 〔日〕岸边成雄：《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》周谦译，《交响》1987年第2期。
② 薛宗正：《中国新疆古代社会生活史》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1997年。

“开皇初定令制七部乐：一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。又杂有疏勒，扶南，康国，百济，突厥，新罗，倭国等伎……及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。乐器、工衣创造既成，大备于兹矣。”如是，自隋文帝至炀帝形成了七部乐与九部乐，其中前者“文康伎”改为“礼毕”，并加入了“康国乐”“疏勒乐”。至唐太宗时，承隋旧制，仍用九部乐。在太宗平高昌之后，收“高昌伎”，并将“礼毕”改为“燕乐”，成为“十部乐”。以上乐部中，西域地区有“龟兹乐”“疏勒乐”“高昌乐”“安国乐”“康国乐”五部，其中除“高昌乐”为地区性乐部外，其余四部皆为当时臣服于中原的属国乐舞。“西凉乐”为甘肃一带地区性音乐，其中有西域乐成分，以下将各乐部传入时间列表统计①：

九部乐(武德初)	十部乐(贞观十六年)	性质、传入时期,所属地域之今名等
燕乐	燕乐	宫廷宴饮等场合应用的音乐。此处燕乐为狭义
清商乐	清商乐	汉族传统俗乐
天竺乐	天竺乐	约前凉时期（346—353）传入，即古印度乐
龟兹乐	龟兹乐	前秦时期（384）传入，今新疆库车一带
西凉乐	西凉乐	源于后凉、北凉时期（386—420），兼有汉族和龟兹两种音乐特点
疏勒乐	疏勒乐	北魏时期（436）传入，今新疆疏勒及帕米尔一带
安国乐	安国乐	北魏时期（436）传入，今乌兹别克布哈拉一带
高丽乐	高丽乐	北魏时期传入，朝鲜
	高昌乐	宇文泰辅西魏时（534—556）传入，今新疆吐鲁番一带
康国乐	康国乐	北周时期（568）传入，今乌兹别克撒玛尔一带

史籍对各乐部均有不同程度的记载，其中学者们多以“胡部之首”的龟兹乐为研究重点，其研究内容主要集中于龟兹乐的形成、三种龟兹乐的区别及龟兹乐的音乐类别等问题，以下分而述之：

（一）关于龟兹乐的形成

对于龟兹乐的形成，目前学界分有三说：印度说、以本土音乐文化为基础的

① 冯文慈：《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》，《交响》1993年第2期。

综合说以及中原说。持印度说者，早期有孔德、向达等先生。之后学者常任侠沿袭以上二人观点，对龟兹乐技压群芳的原因进行了简要分析与总结，他认为："天竺古代与中国，亲善交往，历世无间。尼泊尔人释迦牟尼创始佛教，在天竺发展，向四方流布，沿着古代的丝路，东来中国。首先为西域各民族所接受。随宗教而来的还有绘画、雕刻、音乐、舞蹈各艺术。在龟兹得到了发展，所以龟兹伎乐，妙善诸国。"① 此说强调天竺对龟兹之影响。之后金文达通过对龟兹古代人种、语言等角度的分析，亦认为龟兹与印度有紧密联系。他认为龟兹文化乃是印度文化的延续，音乐方面也是如此。但他也反对文化创造一元论现象，指出："龟兹人有自己的音乐文化，但传播印度的音乐多于自己的音乐创作。而且，宗教音乐占有绝对的优势，同时使用的乐器也几乎全是外来的……龟兹乐主要是向中原介绍了印度的佛曲，相比之下，世俗性的音乐创作，就确实显得微乎其微了。"② 此说在指出龟兹拥有自身音乐文化的同时，着重强调了印度影响，不难看出其认为龟兹自身的音乐文化创作是相对较少的，此言意味着印度音乐文化在龟兹乐中具有主流地位。

对于龟兹乐的形成，学者谷苞认为："对于龟兹乐的形成与发展，我们认为在国外受到了印度、波斯乃至美索不达米亚、埃及音乐文化的影响，在国内受到了汉族和其他兄弟民族音乐文化的影响。这是历史事实。同时，我们也认为仅有国外和国内的影响，如果没有古代新疆各族人民能歌善舞的民族传统和创造精神，光彩夺目的龟兹音乐仍然是不可能出现的。因此，我们不能不认为，龟兹音乐的出现是古代新疆各族人民在音乐文化上的伟大创作。"③ 此说在赞同多元音乐文化影响的同时，强调了古代新疆本土音乐文化的基础性地位。这一观点应是较为中肯的，尽管天竺艺术对西域音乐的影响的确不可忽略，然而天竺佛教进入西域的首站为于阗而非龟兹，其在于阗根基更为深远，却没有形成"妙善诸国"的局面，本人认为龟兹乐之妙，在于吸收天竺佛教及其音乐艺术影响的同时，应有自己相对发达的音乐文化为底蕴，故而能在融合异质文化的过程中，兼收并蓄，立异标新。

---

① 常任侠：《丝绸之路与西域文化艺术》，上海：上海文艺出版社，1981年，第153页。
② 金文达：《对古代中印音乐文化交流中的某些问题的再探讨》，《中央音乐学院学报》1992年第3期。
③ 谷苞：《古代新疆的音乐舞蹈与古代社会》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1986年。

黄翔鹏先生亦曾对龟兹乐的来源进行过思考与分析，并根据《汉书·西域志》关于继汉公主刘细君远嫁乌孙之后，解忧公主也远嫁乌孙，其女弟史与龟兹王结为夫妇，并朝觐汉室，归国受汉帝所赐鼓吹，改行汉家礼仪，又及晋代傅玄《琵琶赋·序》中所载汉公主远嫁乌孙所带琴、筝等汉乐器，推知："龟兹乐能在唐朝大受欢迎，是有道理的。应该说是龟兹乐回娘家了。二十世纪五六十年代，新疆音乐在内地受到了极大的欢迎，也是同样的原因。中原音乐在汉代传入龟兹，到了唐代又传回中原。所以给人一种似曾相识的感觉。因为有血缘关系，有中原文化的基因在。……音乐的内部信息表明：华夏各民族的音乐中存在着某种共同的规律。"① 此说强调了中原汉族音乐与龟兹乐的血缘关系。

上述众多观点的提出，对进一步探索龟兹乐的形成问题，具有重大意义，有待详考。对此问题的研究，不仅涉及龟兹乐本身，更有意义的是这还涉及到文化交流的流向问题。自日本田边尚雄提出，并由岸边成雄发展使得丝路音乐文化"自西向东流传说"系统化以来，在世界学界具有权威性地位。但越来越多的学者逐渐意识到，所谓交流应为双向互动，以往较为单一地注重了自西向东的影响，而忽略了自东向西的影响，这在文化研究中是不够全面，也是不够准确的。学者席臻贯《丝路音乐文化流向研究中的一些问题》、姚宝碹《丝绸之路音乐文化的载体与流向》等文，均从不同着眼点，对这一问题进行过思考，相信这类开放式思考将对宏观把握下的微观研究大有助益。

（二）关于三种龟兹乐

对于《隋书》记载的"齐朝龟兹""土龟兹""西国龟兹"等三种龟兹乐，学界尚有争议。

学者霍旭初认为，西国龟兹指西域龟兹国的音乐，即随北周武帝迎娶突厥皇后而来，其成分比较纯正；齐朝龟兹是从北齐传来的龟兹乐舞；土龟兹可能传入中原很久，又经过了中原人民的再创造。② 但数年之后，他对"西国龟兹"进行了重新界定，认为"西国"乃指印度，"西国"包含有"佛国"之意，因此"西国龟兹"可理解为"佛教龟兹"。③

---

① 黄翔鹏：《乐问》，北京：中央音乐学院学报社，2000年。
② 霍旭初：《龟兹乐舞史话》，《新疆艺术》1983年第2期、第3期。
③ 霍旭初：《丝路音乐与佛教文化》，《新疆艺术》1991年第4期。

学者谷苞观点大致略同于霍旭初前期观点，并对齐朝龟兹进行了详细的梳理，认为齐朝龟兹首先为吕光384年攻龟兹所获，后经过氐人的后凉、鲜卑的北魏、东魏、及汉化鲜卑北齐，历时204年之久。其经历的地区由甘肃的凉州（武威）至平城（山西大同），后又到河南洛阳和邺，受众地区域及民族的影响，尤其是汉文化影响深刻，其面貌与原先面貌大相径庭。①

周菁葆对三种龟兹乐的分析，除“土龟兹”有异外，其余二者略同于上述观点。他认为“土龟兹”的传入时间并非早于568年随突厥皇后入国的“西国龟兹”，而是指公元581年，杨坚推翻北周，建隋后从西域吸收的更具西域特色的龟兹乐。② 牛龙菲对齐朝龟兹的观点与上述一致，但他认为：“‘土龟兹’是指龟兹本土早先的音乐；……所谓‘西国龟兹’，是指原本的‘土龟兹’与西亚系音乐融汇之后而在碎叶之地产生的龟兹乐。”③ 以上诸说对于“齐朝龟兹”的看法一致，分歧主要存在于“土龟兹”与“西国龟兹”之中。

（三）龟兹乐中的音乐类别

对于龟兹乐的分类，学者周吉认为可将“龟兹乐曲分为散曲和大曲两大类，散曲中又有歌曲，解曲，舞曲三种”。④ 关于大曲，将于后文详述，在此不作具体介绍。对于上述分类中的“解曲”含义，《中国音乐词典》称“解”为：“歌曲或乐曲结尾的扩充部分。在结构长大而分段较多的音乐中，也用于完整的段落之后作为小结尾。因而在一定条件下带有间奏性质。”进而称“解曲”是：“解的一种规模较大的形式，常用于多段歌曲、乐曲的结束部分，采用快速曲调形成独立的尾声。”⑤ 周菁葆据《古今乐录》之记载，认为“解”是乐曲之卒章；而据《太平御览》之记载，“解”指快速乐曲，是以器乐演奏的形式，往往用作歌曲的结束。他认为南北朝时西域音乐中除天竺乐和康国乐没有“解曲”外，其他均有。并指出“解曲”是西域音乐中的特殊结构，尤为龟兹乐常用。⑥ 显然，周吉的分类是将“解曲”作为一种音乐体裁而进行的，而上述对解曲的定义则将其视为音乐结

① 谷苞：《古代新疆的音乐舞蹈与古代社会》，第14—16页。
② 周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1987年，第170页。
③ 牛龙菲：《敦煌壁画乐舞资料总录及研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1991年，第320页。
④ 周吉：《龟兹乐艺术特色初探》，《丝绸之路乐舞艺术》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1985年。
⑤ 《中国音乐词典》，北京：人民音乐出版社，1985年，第194—195页。
⑥ 周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，第102—103页。

构之中的一个部分。按《隋书·音乐志》："解曲有《婆伽尔》。"并于歌曲、舞曲并列之记载，似将龟兹乐中之"解曲"理解为一种音乐体裁更为合理。据《唐园照悟空行状》载："龟兹城西门外，有莲花寺。……又有耶婆瑟鸡山，有水滴滴成音，彼人每岁一时采缀其声，以成曲调。"对此周吉曾指出，有人考证此莲花寺即今之克孜尔千佛洞，耶婆瑟鸡山即克孜尔谷内的"阿依布拉克"（月亮泉），疑此曲或与佛教内容有所牵连。① 《大唐西域记》载："（屈支）国大城西门外路左右各有立佛像，高九十余尺。于此像前建五年一大会处，每岁秋分数十日间，举国僧徒皆来会集。上自君王，下至士庶，捐废俗务，奉持斋戒，受经听法，渴日忘疲。"其佛事活动规模之隆重可以想见。据此可见佛教在龟兹地区占有重要地位。周菁葆认为，《天竺乐》中有"天曲"，则龟兹乐中之"小天"很有可能是"天曲"的变体形式，应属于佛曲一类。并进一步指出西域流行的佛曲虽有可能源于印度，但并非为印度音乐的翻版，而是有所变化，即以本地民间音乐为素材来反映佛教内容的再创作。他还对敦煌考古文物所现二十九首佛曲与《羯鼓录》所载诸佛曲名进行研究认为，佛曲不仅为龟兹所有，众多西域音乐都存在佛曲，"小天"不过是龟兹乐中众多佛曲的一个代表曲目而已。② 如是，则龟兹乐在形式与体裁上除周吉所分"散曲"与"大曲"外，在题材内容上还有佛曲一类。

在风格独特并以龟兹乐为集大成者的西域诸乐部之中，另值得一提的是高昌乐。据学界研究，认为高昌地区音乐中有相当分量的中原因素。孔德认为，据史书记载，其国人为炎汉遗裔，君长为西方豪族，因而认为，此乐"盖亦华戎杂糅而成。高昌亡于唐之初纪，故后无闻焉"。③ 其实高昌并未消失，只是于初唐时期转换身份，成为"西州"而已。孔德先生称此乐"盖亦华戎杂糅而成"是中肯的，这从高昌地区出土大量唐人乐俑而可得以证明。高昌地域毗邻中原，自汉代以来便不断有汉军及其家眷屯田驻守，汉文化在其地有相当影响，因而其音乐中与汉文化的交融较西域其他地区显著。

对唐代宫廷乐部之研究，除对主要乐部进行具体分析外，多有学者对西域乐部繁盛于中原宫廷的原因进行多方探讨。学界通常将这一现象归因于唐代繁荣发

① 周吉：《龟兹乐艺术特色初探》。
② 周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，第104—107页。
③ 孔德：《外族音乐流传中国史》，上海：上海商务印书馆，1934年，第54页。

达的经济生活与统治者开明豁达、兼收并蓄的宽广胸怀。此外，还有学者从西域音乐本体、其生成背景、渊源关系等多方角度进行研究，提出了具有启发性的观点与看法。

学者周吉曾对龟兹乐为典型代表的西域音乐艺术特色进行分析与探讨，试图寻求答案。在通过语言学辨析兼及对当代库车民间歌曲遗存进行探流溯源式分析后，他对龟兹乐中歌曲《善善摩尼》进行辨析并提出新说。他认为“善善摩尼”实为突厥语的音译，原意是“你啊，你把我”。且突厥语曾为古代新疆通用语种之一。又以当代库车民歌《乌鸦你飞向何方》其名称音译为“善善米尼善”意译为“你啊，你把我”，而提出：“它和《隋书》记载的曲名完全一致，是否可以说它是隋唐时期传入中原的一首情歌，而不是有人推测的所谓‘鄯善地方摩尼教徒的歌曲’。”① 周吉在对龟兹乐艺术特色的研究中认为。龟兹乐种及其内容已经脱离了直接描写生产劳动的初级阶段，而上升为艺术品的地位，因之受到中原宫廷教坊的接受，并促成了隋唐燕乐的兴起，这里着重突出了龟兹乐的艺术成就。

冯文慈先生在对唐十部乐的梳理之后，对于唐廷偏爱西域音乐的原因，在赞同主流观点之外，提出唐朝政权中坚人士的籍里因素对于音乐嗜好的影响起决定性作用。冯先生运用地理学、民族学、计量历史学等学科的研究视角与方法，将唐朝中坚人士的籍里进行了分析统计。结果为籍里毗邻西域或接近西域者为总人数的62.8%，直接毗邻西域者主要为李氏皇族，其皇族血统很可能有少数民族成分。此等血统因素可加强李氏皇族对西域音乐的亲融力。依此结论，冯先生认为唐代宫廷喜好西域乐，其原因之一为龟兹乐技压群芳，其次便是地域之便与血缘关系。李氏皇族籍里为陇西地区，且有一定成分的少数民族血统，嗜爱西域音乐成为自然，皇族喜好势必成为宫廷音乐风尚的主导力量。由此，西域音乐之繁盛得以有力地支撑与弘扬。② 此说在肯定龟兹乐艺术成就的基础上，着重强调了地域地缘及皇族血缘因素。

此后，黄翔鹏先生于《乐问》中对于唐廷所列西域乐部的原因更有新说，他指出唐时宫廷乐部胡乐众多的原因与四夷臣服的政治功能相连。他说：“九、十部

① 周吉：《龟兹乐艺术特色初探》。

② 冯文慈：《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》，《交响》1993年第2期。

伎并不是常设的、有训练、有创作、不断提供新曲目的机构，不过是宫廷仪礼必备程序的产物罢了。换句话说，就是礼仪节目单。在重要的庆典活动中，九、十部乐象征周边诸国臣服于唐帝国。”并因此而认为，隋唐时期，胡乐并未压倒一切。① 此说认为西域等边地乐部于唐廷的设立，更多的是一种大唐盛世局面的点缀与装饰，即强调了政治功能，而较为忽略西域音乐的艺术成就。

《旧唐书·音乐志》曾对传入唐廷的《高丽乐》《百济乐》《抚南乐》的乐队进行过描述，此外见于记载的还有《骠国乐》及统称为《北狄乐》的鲜卑、吐谷浑、部落稽等三国音乐。然此类国家的音乐却未曾列为宫廷乐部，若按黄先生观点，至少被统称为《北狄乐》的鲜卑、吐谷浑、部落稽三国之乐应随其地的臣服而列为宫廷乐部，但亦没有被收入其中，这一现象似乎与黄先生的四夷臣服观点有一定差距。坐、立二部伎出现时，据《新唐书·礼乐志》载，立部伎八部乐中，自第三部起，“《破阵乐》以下皆用大鼓，杂以龟兹乐”，坐部伎六部乐中，自第二部“《长寿乐》以下，用龟兹舞”。坐、立二部伎的出现，已打破了以地理区划命名的九、十部伎的分类方式，然从记载中足见龟兹乐舞成分相当显著，这一现象的出现仍与臣服的政治功能有关吗？学者霍旭初曾指出：“唐玄宗时还出现了‘太常四部乐’的一种形式。四部乐名称是‘胡部’‘龟兹部’‘大鼓部’和‘鼓笛部’。‘太常四部乐’原是属于陈列展览的，并无演出的意义。但是它都影响了唐代周围属国和五代、宋代宫廷乐舞。”② 虽然霍旭初称其属于陈列展览，并无演出的意义，但其中西域胡乐与龟兹乐占有一半比重。然胡乐与龟兹乐在范围上当为从属关系，将“龟兹部”列入“胡部”之中即可，然而“龟兹”部还是独立称席，由此可见，胡乐中的龟兹乐不论在陈列意义上，还是在实际演出中都被唐廷所特别强调，仅仅是因为龟兹地方的臣服较之他地的臣服更为重要吗？显然不是。此外，唐诗中多有对于胡乐的赞美之词，在中原人民的音乐生活中曾出现“城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐”“女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐”等繁盛景象，可知当时胡乐不仅盛行于中原宫廷，其在中原民间亦广为流传。若其列为宫廷乐部更多的是一种政治权利象征，能在民间具有如此广泛的现实影响吗？

① 黄翔鹏：《乐问》，第194页。

② 霍旭初：《龟兹乐舞史话》，《新疆艺术》1983年第2期、第3期。

一种音乐文化形式若不具备自身的吸引力，便没有被广为接受的前提与可能。如此，恐还应重新审视并肯定胡乐所具有的艺术魅力。在此，我个人认为周吉、冯文慈先生对宫廷西域乐部繁盛原因的分析相对更为客观、全面。

对于唐代宫廷众多乐部的设立问题，亦存在值得思考的若干问题。据《新唐书·礼乐志》载，盛唐时传入宫廷的各乐之中，除上述正式列为乐部的西域乐、燕乐、清商乐外，尚有东邻百济，北方及西北的鲜卑、吐谷浑、部落稽，南方南诏、扶南、骠国等乐。然以上各方音乐均未能列入宫廷九、十部乐。对于宫廷乐部的设置，岸边成雄曾提出以下问题：对于西域众多具有相当影响的地区音乐，如早在汉代即已影响到中原的西域《于阗乐》，及昭武九姓国（康、安、曹、石、米、何、火寻、戎地、史）中以乐人辈出而著名的曹国乐、以《柘枝舞》《胡腾舞》名扬天下的石国乐，及何国、米国、悦般等地方音乐未能正式列为宫廷乐部的现象，均不知原因所在。史籍中曹国乐人出现甚多，然曹国乐的东渐却不见记载等。①

对这一现象的研究，除分析其音乐本体之外，更涉及音乐文化传播途径及方式问题。据岸边氏推想，认为西域乐人及其音乐东渐的动机与状况，可能分为官方和民间两类。见于正史列入乐部的西域乐可能是通过官方作为贡品进入中原，而其余乐则可能是由民间流传开来的。与此观点不谋而合的有国内学者谷苞，他还特别提出了移民、商业贸易、宗教活动、屯田士兵移居等多种因素的影响，从而促使音乐文化有了多方面的交流。② 学者王小盾对胡乐的东渐途径进行了详细的总结，他认为："胡乐入华的途径有四：第一，通过内地政权对西域的政治控制和军事占领，它作为战利品和进贡物流入。十部伎中的《天竺》《龟兹》《西凉》《疏勒》《安国》《高丽》，均属于此类。第二，通过西域与内地的商业贸易，它作为'贾胡''贩客'的文化输入。在北齐以乐伎得致显达的那些著名乐工，如曹妙达、曹僧奴、何朱弱、史丑多、和士开、安未弱、安马驹等人，便是贾胡们的后裔。第三，通过佛教流传，作为'佛曲'输入。第四，由于少数民族入主中原，或由于少数民族与汉族之间的王室婚嫁，它作为陪伴输入。唐代的胡乐大曲，主要便是通过一、四两条路径输入的。"③ 以上观点，为西域乐部的设立及西域乐人

① 〔日〕岸边成雄：《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》周谦译，《交响》1987年第2期。
② 谷苞：《古代新疆的音乐舞蹈与古代社会》，第7页。
③ 王小盾：《唐大曲及其墓本结构类型》，《中国音乐学》1988年第2期。

的东渐问题提供了一定的思考线索，对于此类涉及音乐传播途径的问题还有待继续深入探讨。

三、乐器问题

对于古西域地区出现的乐器，学界多以石窟壁画（主要为龟兹、高昌石窟群）出土文物与文献记载相互印证、补充进行研究。

学者周菁葆曾指出，新疆石窟壁画中曾先后出现了二十四种乐器，分别是："五弦琵琶、三弦琵琶（认为与现今维吾尔族弹拨乐器相似）、曲项琵琶、阮咸、三弦阮咸、笙、竖箜篌、凤首箜篌、筝、笛、筚篥、双筚篥、排箫、笙、唢呐、羯鼓、腰鼓、答腊鼓、鼗、大鼓、钹、贝、铜角和拍板等。"①

学者周吉依据史籍记载并通过对克孜尔等洞窟群残存壁画的观察，认为古代龟兹地区使用的乐器目前能分辨的有二十八种之多："气鸣类吹管乐器有：横笛、筚篥、排箫、洞箫、铜角、笙、贝共八种。弦鸣类拨弦乐器有：五弦、曲项琵琶、竖箜篌、凤首箜篌、阮、卧箜篌共六种。体鸣类打击乐器有：羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、鸡篓鼓、大鼓、鼗、铜钹、碰铃、沙锣、铁环、堂鼓共十四种。"② 同时指出，这些乐器吸收了东西南北各地养分，又经过了自身消化与吸收。由此可见，龟兹乐集大家之长，因而为"特善诸国"具有了可能性。并通过乐器特点推断龟兹乐应具有如下特点：（1）具有丰富的音色和表现力；（2）乐器具有宽广的音域并初步配套；（3）打击乐器组在乐队中占有特殊地位。

新疆石窟壁画中的确尚有未能明确界定的乐器图像，对于龟兹克孜尔38窟出现的所谓"唢呐"，霍旭初先生在《克孜尔"唢呐"的真相》一文中，进行了详细辨析。他认为此物虽绘有"喇叭口"，但管身与此"喇叭口"部分有较大色差，疑为后人所加。此设想终于在1998年10月，德国柏林印度艺术博物馆馆长雅尔狄茨女士来克孜尔考察，并赠送德国1906年探险队从克孜尔38窟剥走的壁画原样照片后得到证实。照片上的乐器果然没有喇叭口，至此所谓的"唢呐"现象终于真相大白。霍旭初提出，此物应是西域地区的筚篥类乐器。③

---

① 周菁葆：《新疆石窟壁画乐器述略》，《丝绸之路乐舞艺术》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1985年。
② 周吉：《龟兹乐艺术特色初探》。
③ 霍旭初：《克孜尔"唢呐"的真相——兼谈研究龟兹乐资料上应注意的几个问题》，《中国音乐》2001年第1期。

霍旭初曾对龟兹石窟出现的各种乐器进行细致的分类与研究。他认为："龟兹壁画中的乐器，和整个壁画内容、形式一样，是由多元文化汇合而成的。根据中外音乐史学家对乐器体系的一般结论，龟兹壁画里的乐器基本上有印度系、西亚系、中原系和龟兹系乐器四个方面……龟兹壁画中乐器种类很多，其中最多有五种，即五弦琵琶、弓型箜篌、竖箜篌、曲项琵琶和排箫。这说明，西亚乐器对龟兹文化艺术有重要的影响，这个影响又反映到佛教艺术中来。"①

《中国音乐文物大系·新疆卷》的《新疆音乐文物综述》曾分别对龟兹与高昌两地的石窟壁画出现的乐器分别进行了详细的整理，认为："龟兹石窟壁画里乐器形象最为丰富，因历史和佛教派别的原因，乐器形制基本分为两大系统：龟兹系统和中原系统，但以龟兹系统为主流。所谓龟兹系统的乐器，就是本地世俗间流行的乐器。其中包括虽然源自域外，但传入龟兹后，经过吸收、改造和长期应用已经本地化，具有明显龟兹特征的乐器。这些乐器还涉及到龟兹创造的乐器组合形式。石窟壁画中出现的龟兹体系乐器有：弓形箜篌、竖箜篌、五弦琵琶、曲项琵琶、阮咸、排箫、筚篥、横笛、贝、大鼓、腰鼓、细腰鼓、羯鼓、鼗鼓、鸡婆鼓、答腊鼓、铃、铜钹等。这些乐器与历史文献记载的隋、唐乐部'龟兹乐'中的乐器，大体可以对应。"②

高昌石窟壁画中出现的乐器形象有："竖箜篌、龙首箜篌、曲项琵琶、筝、横笛、筚篥、大鼓、串鼓、细腰鼓、拍板、铜钹等。高昌石窟性质比较复杂，大小乘佛教内容交织，西域和汉、回鹘风格并存，摩尼教亦杂糅其间。故乐器的体系和来源不易辨清，不像龟兹乐器体系那样清楚。但总体讲，乐器性质靠近中原系统，尤其在公元7—8世纪时，与当代形制更为接近。"③ 学者李玫曾参照专家考证，将新疆石窟壁画大体分为三类：龟兹风、西域汉风、高昌回鹘风。并着重分析了壁画中的西域汉风乐器。她指出新疆石窟的汉风壁画主要集中在库车的库木吐拉、森木塞姆洞窟及吐鲁番地区诸石窟，其汉风壁画内容以大乘佛教经典居多。并称汉风乐器之概念首先是从汉风壁画衍生而来的。她认为这类乐器或是中原传入西域，或是西域传入中原产生变异后，又反传西域。据李玫统计，库车的

---

① 霍旭初：《龟兹石窟壁画中的西亚乐器》，《新疆艺术》1989年第1期。
② 霍旭初：《新疆音乐文物综述》，《中国音乐文物大系·新疆卷》，郑州：大象出版社，1999年，第3页。
③ 霍旭初：《新疆音乐文物综述》，第4页。

库木吐拉和吐鲁番伯孜克里克石窟出现的汉风乐器较多，大致有十七种：横笛（两种形制）、竖笛、排箫（存在西域、中原两种形制）、筚篥（作者特指东晋初由西域传入内地且已汉化者）、贝（作者认为是南海所产巨形海螺）、笙、琵琶（作者特指与敦煌壁画唐代以后的形制一样者）、阮、竖箜篌（特指与敦煌壁画唐以后箜篌一样者）、弓形箜篌（加龙头者，融西域、汉风于一身）、筝、拍板、铜钹、靴牢（即鼗鼓，由中原传入西域后，形成一人兼奏鸡篓鼓与鼗鼓两种乐器的形式）、腰鼓、羯鼓、答腊鼓、鸡篓鼓（由西域传入中原者）。①

对于中原式乐器在龟兹壁画中的出现，《中国音乐文物大系》之《新疆音乐综述》中认为："龟兹出现的中原大乘内容的壁画，大多是根据从中原赍来的'粉本'绘成。壁画里出现中原式的乐器，并不意味着龟兹当地已经流行这些乐器，现在还没有充分的考古资料证明龟兹地区使用着属于唐代中原制式的乐器。但是，安西都护府设立在龟兹长达一个多世纪，中原音乐文化对龟兹有着多方面的影响则是没有疑义的，龟兹系统排箫形制的变化即是例证。"出于学术研究的严谨，这一观点有待进一步考察与验证。

此外，《中国音乐文物大系·新疆卷》还收录有出土乐器实物图片，成为与文献、壁画结合研究的重要资料。

对于西域地区壁画及出土实物中的乐器源流研究，仍然存在一定争议，尤其存在于箜篌、琵琶之来源问题。但从中明确可见西亚、南亚、中原及西域本土文化的交融性与混合性。关于乐器形制、源流及分布的研究可为古西域音乐面貌钩沉提供重要线索。

四、西域乐曲及其影响

历代史料对于西域胡乐在中原地区的音乐活动及影响记载相对较多，但对于西域各乐部所用乐曲名称及具体用乐状况则关注不够。目前仍以隋唐乐志等文献记载为主要资料来源，对列入宫廷中各西域乐部所用乐曲名称作一简要收集：

按《隋书·音乐志》记载的三种龟兹乐尚有争议，其具体乐曲名称记载不详，此为龟兹乐曲面貌研究留下了遗憾。能见于记载者尚有隋炀帝时，令"乐

① 李玫：《新疆石窟壁画中的汉风乐器》，《中国音乐学》1991年第4期。

正”白明达造以新声的《万岁乐》《藏钩乐》《七夕相逢乐》《投壶乐》《舞席同心髻》《玉女行觞》《神仙留客》《掷砖续命》《斗鸡子》《斗百草》《泛龙舟》《还旧宫》《长乐花》及《十二时》等曲。从乐曲名称来看，龟兹乐官白明达所创新声，已具有中原文化因素，想必其音乐本身与西域本土的龟兹乐应有所变化，其音乐所含成分亦相对多元。

隋唐乐志载“高昌乐”，其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽尔》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。

“疏勒乐”，歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。

“康国乐”，歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》《末溪波地》《农惠钵鼻始》《前拔地惠地》等四曲。

“安国乐”，歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祗》。

以上曲名仅是作为典型曲目见著于记载者，其时音乐活动中所用之乐绝非仅限于此。自南北朝西域音乐大量传入中原以来，典籍中关于胡乐在宫廷音乐生活和民间音乐生活中的记载相当普遍。《旧唐书·音乐志》载：“又有新声自河西至者，号胡音声，与龟兹乐、散乐俱为时重，诸乐咸为之少寝。”《通典》卷一四六载：“自周隋以来，管弦杂曲数百曲，多用西凉乐；鼓舞曲多用龟兹乐。”宋代姜夔《大乐议》载：“《大食》《小食》《般涉》者，胡语。《伊州》《石州》《甘州》《婆罗门》者，胡曲。《绿腰》《诞黄龙》《新水调》者，华声而用胡乐之节奏。惟《瀛府献仙音》，调之法曲，即唐之法部也。凡有催衮者，皆胡曲耳。”通过以上记载可见，唐时胡乐在中原地区占有一席之地，其数量众多且内容丰富。按周吉先生的分类，大致涉及散曲（歌曲、舞曲、解曲）、大曲等多种体裁，以及佛曲、法曲等多种题材。

在众乐之中，大曲为唐代艺术成就的典范。以下略将大曲、佛曲分别进行简述：

（一）大曲及西域大曲与木卡姆之关系问题

大曲被尊为唐代音乐艺术的最高形式，王小盾将“大曲”定义为“产生在隋唐五代，由节奏不同的多支小曲顺序编组，并以舞曲为主要部分的音乐作品”。“唐大曲是由歌、乐、舞的结合而形成的一种多曲段的音乐体裁。结构的复杂性，

有序性和多样性，是它的特质的重要表现。”[①] 他认为，各种唐大曲虽拥有类似的结构原则，但每支大曲的结构都是特殊的。他指出唐大曲的类型同它的音乐渊源有关，并将唐大曲本源分为两类，其一为由魏晋大曲发展而成的清乐大曲，并认为此清乐大曲注重结构的特色在唐法曲型大曲中得以继承；其二为由西域大曲发展而来的夷乐大曲，认为西域大曲的共同特点是基本上以舞蹈贯穿始终，并称重视舞蹈的特色在二部伎大曲中得以发展。[②]

袁静芳在其《乐种学》中，曾对大曲进行过历史性梳理。从汉魏时期相和大曲“艳”“曲”“趋”“乱”，到清商大曲“和”“辞”“曲”“送”，再到王小盾研究的隋唐时期清乐大曲、胡乐大曲、二部伎大曲“序”“破”“急”“序”，及法曲型大曲的研究进行系统梳理后，指出唐大曲曲式结构总特征为“散序”“中序”“破”。[③] 从中可以看出大曲的发展脉络，及其相互间的异同与影响。

《唐六典》云：“龟兹、疏勒、高昌等地皆有大曲。”唐时著名大曲《秦王破阵乐》即与龟兹乐有密切关联。此曲为歌颂唐初李世民剿平刘武周于山西北部叛乱时所作。冯文慈称此曲：“表现将士披甲持戟的战阵军容，擂大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷，十分壮观。”杂以龟兹之声，则此乐应有明显的西域音乐成分。

隋唐大曲中的另一重要品种被称为法曲。其源于东晋及梁代的“法乐”，以清商乐为主，至隋称为法曲。在初唐时受到极大重视，唐代“梨园”与“法部”为法曲演奏与训练的重要基地。其风格“淡雅”，结构类似于大曲。隋代法曲脱胎于佛教音乐，唐时又吸收了道曲成分，而有所发展。[④] 著名的法曲有《赤白桃李花》《霓裳羽衣》等。此为学界对法曲的一种定义。王小盾先生在对某些大曲与法曲的比较分析后认为，唐教坊身份的大曲在一定程度上曾受到法曲型大曲影响。其原因是法曲多由民间歌曲、边地歌曲采集改造而成，一些西域乐曲进入中原经改制而成为中西合璧式大曲。其改制特点为以原曲为舞曲，加以汉族风格的引曲与序曲，形成了喧闹急促的舞曲与清雅缓长的器乐曲的分工。这类法曲型大曲中

① 王小盾：《唐大曲及其基本结构类型》，《中国音乐学》1988年第2期。
② 王小盾：《唐大曲及其基本结构类型》。
③ 袁静芳：《乐种学》，北京：华乐出版社，1999年，第105—110页。
④ 《中国音乐词典》，第100页。

较为典型的就是《苏摩遮》与《霓裳羽衣曲》。前者曾更名为《感皇恩》《万宇清》，后者前身则为《婆罗门曲》。唐大曲以中西音乐文化的融合为自己繁盛的基础，故法曲型大曲，或中西合璧型大曲能够影响诸多的教坊大曲。[①] 如此可见，西域大曲是唐时重要音乐成分之一。

霍旭初在《龟兹乐与道教》中认为，声名显赫的法曲《霓裳羽衣曲》，即是以龟兹乐为渊源，并依“改佛为道”而进行制造的。此说涵盖了西域龟兹乐、佛曲、中原道曲等几大因素。应该说对此曲的分析是摸清上述多种音乐成分的一个线索，这一信息亦明确反映出西域与中原音乐文化的交融性。

对于大曲与木卡姆是否存在源流关系，学界尚有两类观点。多数学者持肯定意见。周吉通过研究认为，西域龟兹大曲的组成方法与史载隋唐大曲结构一致，均由散序、中序、破三大部分组成。并通过对当代库车流传的《十二木卡姆》的结构与史载隋唐大曲结构进行对比分析后，认为十二木卡姆虽在名称、术语等方面借用部分阿拉伯语，然究其实，是在西域龟兹大曲及民间传统音乐基础上发展而来，并是世界范围内存有木卡姆现象的国家、地区中最复杂、最庞大、最完整、最成熟者。[②] 持此观点者还有谷苞、金建民、周菁葆等。但周菁葆进而认为维吾尔木卡姆对阿拉伯等地产生影响的观点尚需进行严谨考证。

持异议者，日本学者岸边成雄通过对“木卡姆”旋律、节奏、使用乐器等各种因素的观察，认为：“由‘木卡姆’一例引出了关于伊斯兰化的新疆音乐的现状。新疆的研究家们论述‘木卡姆’中有唐代乐曲结构的遗存，但这和实际情况并不相符。若从乐器方面来看，就更容易明白了。”[③] 之后，国内学者赵维平支持此说，他认为古龟兹乐为宋以前佛教文化系统，而木卡姆则属于元以后伊斯兰教系统，两者之间无甚关系。[④]

这里需要注意，对于历史上任何一种事项的研究，应充分顾及其历史流程。黄翔鹏先生曾有“传统是一条河流”的经典评论，对于文化的研究绝不能以朝代的更迭而进行割裂的机械式划分，尽管历史永远迈向新兴阶段，但社会文化则以

---

① 王小盾：《唐大曲及其基本结构类型》。
② 周吉：《龟兹乐艺术特色初探》。
③ 〔日〕岸边成雄：《丝绸之路的乐器》陈应时译，《新疆艺术》1986年第6期。
④ 赵维平：《历史上的龟兹乐与新疆十二木卡姆》，《音乐研究》1988年第3期。

旧有基础为起点展开。“木卡姆”其名称，及现今所见的乐器使用，的确受到了伊斯兰文化的影响，此与伊斯兰教一边是刀，一边是《古兰经》的二元对立式东渐背景息息相关，伊斯兰特性的彰显是为一种“显性表象”，外在环境的变化必然会对音乐本身产生影响，“西域大曲”在向“木卡姆”的发展进程中亦会随之产生一定变异，这是毋庸置辩的普遍规律与必然现象。然而木卡姆“散序”“中序”“破”的内在结构特征，歌、舞、乐表演的综合呈现方式，均与唐大曲一脉相承，其在本体上“隐性基因”所保持的一致性是不能否认的。对于上述西域大曲与木卡姆的源流关系之争，不应将两者作为完全不同的两个事项进行对立式研究，其实质在于木卡姆自身存在的“名实关系”问题。

（二）关于佛曲的相关探讨

西域乐部中多出现各种《佛曲》，如首次出现于《隋书·音乐志》中的《于阗佛曲》，后又有《龟兹佛曲》《急龟兹佛曲》等，记载曲名虽多，然却未见描述，故西域佛曲本身究竟是何面目仍不得而知。因佛曲“华化”之后，得到了较大发展，故当代学者对佛曲于中原地区的发展变化多有研究，但求能在今人对于中土佛曲研究之基础上，对难于考证的西域佛曲进行一定程度的约略推想。

向达先生曾将《乐书》卷一五九、《文献通考》乐考二十一、《羯鼓录》等史料中所载的佛曲名进行过系统整理。并对《隋书·音乐志》所载，梁武帝所创十首佛曲与西域佛曲进行比较，指出：“我们所要知道的就是唐代同唐代以前的佛曲与梁武帝所制正乐完全两事。……武帝所作十曲，属鼓吹乐，鼓吹乐为汉以来中国旧乐。佛曲乃是外国，尤其是印度音乐传入中国以后，才逐渐兴起的。……佛曲者源出龟兹乐部，尤其是龟兹乐人苏祇婆所传来的琵琶七调为佛曲的近祖。而苏祇婆琵琶七调又为印度北宗音乐的支与流裔，所以佛曲的远祖实是印度北宗音乐。”①

向达先生此说表明，龟兹等西域地区的佛曲可以认为是印度北宗音乐之余绪。之后，田青先生进一步对佛曲进行分析，他认为：“其实，在唐人眼里，‘龟兹乐’与‘佛曲’原本就是一个东西。隋时……‘大盛于闾阎’、唐时在燕乐中占据主要地位的龟兹乐，基本上即是佛教音乐。……南北朝时，佛教音乐已开始华化，在日益繁兴的同时，逐渐与中原固有音乐（主要是民间音乐）融合，开始产

① 向达：《唐代长安与西域文明》，北京：生活、读书、新知三联书店，1957年，第279—281页。

生一种能够表达中国佛教徒的思想、理念、感情，具有中国风格的佛曲了。”[①] 也可以说，田青先生在此将佛曲分为两个阶段，其一为早期西域佛曲阶段；其二为南北朝后华化佛曲阶段。田青先生认为龟兹乐在唐人眼中即是佛曲，然佛曲究竟是什么，没有明确。那么若按佛曲源自印度，则龟兹乐的音乐成分可以想见。如此，则与向达先生观点较为接近。另有前文已述之例证，学者王耀华通过对至今留存于南曲中的《兜勒声》进行研究，认为其与佛教有关，且似源于汉代张骞由西域带回的《摩诃兜勒》，并认为其曲应受印度音乐影响使然，如能成立则为佛曲的传入提供了现实遗存。

阴法鲁据梁朝僧人慧皎《高僧传·唱导篇》中“自大教（佛教）东流，乃译文（经文）者众，而传声盖寡。——良由梵（印度）音重复，汉语单奇（单音节）。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈（一种颂诗）短；若用汉曲以咏梵文，则韵短而词长”认为：“佛教音乐传入中原后，势必走向民族化的道路而形成中国的佛教音乐。”[②] 此是为佛教音乐入华以后之现象了，而在进入中原并“华化”变异之前，即西域地区佛曲情景难以知晓。但学界研究中，多有学者仅持上述僧人慧皎之言，便渐次形成了“经言有译，梵响无授”的观点。如是，对于西域龟兹等地的佛曲究竟缘何而来，印度佛曲是否传入则又需打上问号。

冯文慈在对中国佛教音乐是否接受了印度佛教音乐的影响这一问题的思考中认为，传入中原的佛教是当时印度占重要地位的大乘佛教。他认为大乘佛教重视音乐，则中原佛教必一脉相承，也重音乐。但指出中原佛教音乐的萌生离不开印度大乘佛教音乐的启示，然其成长却是以中国民间音乐为乳汁的。同时他认为由于梵汉语言之间的乖戾性，使得翻译后的佛经只能配以中国自己的民间曲调。但在风格上，对印度佛教音乐缓慢拖延，长牵音韵的特点有所继承。[③] 在此，冯先生将印度佛教音乐的影响限定在一定范围之内，即主要是风格方面的影响，而在曲调上关联不大。

学者霍旭初曾指出：“龟兹音乐包含两部分：世俗音乐和佛教音乐。龟兹佛教音乐数量非常大。”在此将龟兹乐与其中的佛教音乐列为从属关系。此外他还认

---

① 田青：《浅论佛曲与中国音乐》，《音乐研究》1987年第4期。

② 阴法鲁：《古代中外音乐文化交流问题探讨》，《中国音乐学》1985年第1期。

③ 冯文慈：《印度佛教音乐启示下的中土的佛教音乐和变文》，《中外音乐交流史》，长沙：湖南教育出版社，1998年。

为，唐时佛教、道教在音乐关系上十分密切，《羯鼓录》中佛道曲已混杂在一起。龟兹佛曲已大量进入道教音乐之中。另有唐天宝十三载，玄宗更改乐名一事，霍旭初认为此事的结果即是“改佛为道”“改胡为汉”。因此，他指出：“道教音乐不仅在历史上吸收了古代各民族尤其是龟兹乐成分发展了自成体系的音乐，而且由于特殊的原因，至今仍保存着古代的音乐，可能还保留着龟兹乐的某些遗韵。如果是这样，龟兹乐的研究就有了值得重视的新领域。”① 这一观点，不仅为探究龟兹乐的形态及其中出现的佛教因素，提供了一个可以探本溯源逆向考察的线索，同时也反映出文化在发展流程中的交融性。

由于西域佛曲考察难度极大，以上诸位先生在理论层面的研究对认清佛曲的成分、流变过程及龟兹等西域地区的音乐状况大有助益，但对于佛曲是否传入问题的论断，还有待更为有力的资料进行支撑。

（三）胡乐对中原之影响

关于历史上胡乐对中原音乐之影响，尚存不同观点。其一：孔德先生认为，自西域乐大量进入中原以来，其乐律以西域乐律为归，此在前文已有阐述，在此不赘。持相同说者向达氏曾指出：“中国古乐早亡，说者以为始于魏晋，自是而后，所有雅乐，皆杂胡声。”② 其观点较为明确，即将西域音乐提升至相当高度。

岸边成雄曾针对唐前期雅乐、胡乐、俗乐三者地位的大致状况进行了详细分析。他认为，唐代历史发展的主干是雅、胡、俗鼎立向雅、俗两立的推移过程。并以玄宗末年，天宝十三载为界，认为胡乐与俗乐于该年在制度与形式上成为同一的东西，达到了俗乐满占的地步。这便是雅、胡、俗鼎立向雅、俗两立推移的经过。③ 此说没有将胡乐提到压倒一切的高度，强调了雅、俗两种音乐的分立。他还在另一论著中认为，玄宗时专门设置教习融合西域乐和俗乐的所谓“胡部新声”法曲的梨园，表明西域音乐与俗乐逐渐融合，其实质是西域乐的俗乐化。④ 此说更加明确地指出，在西域乐最为盛行的大唐时期，也并非是西域乐统领一切，而是不同时段几种成分的相互交融与消长。

---

① 霍旭初：《龟兹乐与道教》，《新疆艺术》1988年第1期。
② 向达：《唐代长安与西域文明》，第252页。
③ 〔日〕岸边成雄：《唐代音乐文献解说》，《交响》1987年第1期。
④ 〔日〕岸边成雄：《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》，《交响》1987年第2期。

国内学者李石根指出："汉、胡（即西域）音乐的融合，曾经过相当复杂的过程，从北齐、周、隋至唐，一个很长时期，西域音乐与中原地方音乐并存……西域音乐传入长安，对唐燕乐的发展是有影响的。但后世有些人却没有正确的看待。有些人依据某些记载断章取义，认定燕乐的发展，主要是由于胡乐的传入，或者说唐大曲的形成，是完全接受了胡乐成分。断定唐燕乐就是龟兹音乐。有人为了给这个论断找到根据，便不惜夸大所谓《摩诃兜勒》的作用……这种说法，实际上只能是对历史的误解，实质上则是以胡代华。"① 此观点明显反对胡乐压倒一切的说法，持类似观点者还有金文达、黄翔鹏等学者。

唐时关于西域乐曲的记载相对丰富，但关于西域乐谱的记载却寥寥无几。目前所见之记载惟有《酉阳杂俎》中的一段描述："玄宗常伺察诸王。宁王尝夏中挥汗鞔鼓，所读书乃龟兹乐谱也。上知之，喜曰：'天子兄弟，当极醉乐耳。'"这一记载说明西域地区存在乐谱是为事实，但还需对于乐谱本身进行解读。由于以上记载中的龟兹乐谱亡失，使得学界研究无法获得有力进展。目前有多位学者对敦煌乐谱进行研究，且取得了丰硕的成果，这也为西域乐谱研究提供了可资借鉴与参照的依据。

五、乐律乐调

关于西域龟兹乐律之影响，据《辽史·乐志》载："四旦二十八调，不用黍律，以琵琶弦协之，盖出九部乐之龟兹部云。"即是说以琵琶用弦定律代替先前以管定律，是受龟兹乐影响使然。清代学者凌廷堪据此著有《燕乐考原》，称燕乐源于西域龟兹苏祗婆琵琶七调，以琵琶四弦定四均，所得二十八调，此观点多有学者加以继承。孔德先生更称："隋唐运龟兹之律，兼用西凉之声。其影响华乐因成二系。一为北狄系。汉魏鼓吹鲜卑歌，历代用为卤簿警严，未尝稍废。一为西域乐系。曰天竺乐……以龟兹为著。其乐律始自郑（译）、万（宝常）以琵琶叶音，缘附律吕，向之累黍吹管，律吕旋宫，所不能明，皆代以八十四调。隋唐以后，奉为圭臬。盖中国律吕之学，兴自黄帝。至汉后学者如司马迁，郑康成，京房，宋（南朝）钱乐之，宋蔡元定，明朱载堉，精于推算。纸上空谈，乐工未喻。历

① 李石根：《唐代长安与西域音乐——唐乐述要之八》，《音乐生活》1989年第6期。

代关于宗庙郊祭大典，不能不崇古制，运用黄钟大吕。而宴享之私，无有嗜者。可见遗神取貌，已不足贵。故龟兹乐律，一履华土，夺十二律之席，变雅乐之声。……此后，嫌八十四调繁复，其中二十八调尤为盛行。再减为宋教坊之十八调，化为北曲之十二宫调，南曲之十二宫调。寻源溯流，当推龟兹为鼻祖矣。”①之后向达等学者亦认为，以弦代管定律之变化，龟兹乐功不可没。并认为唐燕乐、辽大乐确均为龟兹乐影响使然。

相关苏祇婆琵琶七调之信息，惟见于史籍《隋书·音乐志》所载郑译转述之言，因篇幅所限，恕不转引原文。

关于西域苏祇婆传入中原的龟兹“琵琶七调”，不仅是研究西域龟兹乐律乐调的重要课题，也是学界研究唐燕乐二十八调不可回避的重要问题。对琵琶七调来源问题的研究，学界现有印度说、伊朗说、中原说等几大观点，以下分而简述。

（一）琵琶七调印度来源说

孔德据《旧唐书·西域传》分析，音乐志中所提曹姓、安姓等人皆为西域人氏，因而认为北齐时已兴盛龟兹乐律。且因西域与天竺古来交往甚厚，文化影响深远，故在其《外族音乐流传中国史》序言中称：“关于龟兹乐来源，疑非龟兹所旧有，或亦始自天竺……”

向达对于此苏祇婆龟兹琵琶七调之来源亦曾进行详细考证。其在《苏祇婆琵琶七调考源》一文中，将秦汉以来，龟兹与印度文化之关系、隋唐龟兹乐与天竺乐之比较、苏祇婆琵琶七调与佛曲、苏祇婆琵琶七调与印度北宗音乐等四方面进行比较研究，提出苏祇婆琵琶七调源于印度北宗音乐，或为其乐的一个分支。

阴法鲁亦认为：“苏祇婆七调源于印度，一九零四年南印度发现的七调碑可以证明。但两者对比，七调中只有四调名称相同，其余三调大概是龟兹语。这又可以证明，印度乐律传到龟兹后已有所发展。”② 此外学界高楠顺次郎、伯希和、田边尚雄、岸边成雄等学者亦主张源于印度说。

（二）伊朗来源说

持伊朗说者以王光祈为先。他认为当时西域各国音乐“实在亚剌伯波斯音乐

① 孔德：《外族音乐流传中国史》，上海：上海商务印书馆，1934年。
② 阴法鲁：《丝绸之路上的音乐文化交流》，《人民音乐》1980年第2期。

文化势力范围之下”，而亚剌伯古代琵琶仅四弦，且用“四阶定音法”，直至西历十世纪始加为五弦，故认为苏祇婆琵琶亦为四弦，且与亚剌伯琵琶相同。[①] 并称：“是时亚剌伯乐制与波斯乐制完全相同，故近世欧洲学者称之为‘亚剌伯波斯音乐文化’。亚剌伯此项琵琶形式，颇与吾国琵琶形式相似。初为四弦，后由上述之阿法拉比氏，再增一弦，成为五弦。至于亚剌伯琵琶四弦各柱定音之法，其在最早时代，似与希腊乐制相同。”[②] 在此先不论王光祈关于五弦琵琶的形成时间是否准确，也暂不深究与希腊乐制是否有关，仅就“亚剌伯波斯文化”一说，是他所一直强调的。按古波斯为今伊朗，则此说为伊朗说之先声。

学者周吉从民间遗存角度出发，对于音乐本体进行比较研究，探本溯源，对伊朗说给予肯定。周吉指出龟兹乐为七声音阶毫无疑问。“七声之中，三声乖应”，对于龟兹乐中三声与中原七声音阶中相应的音之间有所不同的现象，通过对当代库车地区维吾尔族民间音乐和被公认为隋唐燕乐后裔的西北地区的部分民间音乐之欢音、苦音现象，以及广东潮乐轻三、重六、活五，并福建南音的比较分析中认为，出现“乖应”的原因即是中立音现象。[③] 此外，通过对古代印度、古波斯扎尔音阶与古龟兹音阶之比较，认为三者之间除相同之处外，不同之处中波斯音阶与龟兹音阶更为近似。同时赞成林谦三《隋唐燕乐调研究》中的观点：“由印度乐论的二十二律所产生的七声，与唐琵琶的柱音并不严密一致，而与伊朗乐论的诸声相一致。”又称：“虽然苏祇婆七调中的某些称谓可能和古印度音乐术语有某些联系，但两者在乐制上却有很大差异。由此也可以说明那种片面强调印度影响，甚至把苏祇婆‘五旦七声’说成源于印度的说法，是多么不符合实际。”[④]

（三）七律中原来源说

学者牛龙菲曾对这一问题的研究成果进行过一定程度的梳理，并在其《古乐发隐》中提出个人观点：“龟兹的五旦之说，与《管子·地员篇》之五声恰相一致……龟兹的五旦七调之说，完全是楚汉四宫纪之以三的系统……苏祇婆五旦七

---

① 王光祈：《中国音乐史》上册，北京：中华书局，1934年，第108页。
② 王光祈：《中国音乐史》上册，第110页。
③ 周吉：《龟兹乐艺术特色初探》。
④ 周吉：《龟兹乐艺术特色初探》。

声之说不过是早先西被之中原华夏乐律的回授。”①

黄翔鹏先生在其《乐问》中提出思考，他说：“关也维先生曾有篇论文，讨论印度的七调碑问题。……他认为从碑上的文字看，其年代应当相当于唐武后时期。然而七调碑上的调关系只有三宫，我们说的龟兹乐已有‘五旦七调’。郑译说：‘旦者则谓均也’，旦相当于中国的均。五旦就是五均，五均就有十五宫。印度七调碑只有三宫，差远了。龟兹的五旦七调是成体系的，印度的七调理论却支离破碎。……从时间、音乐体系的完整性讲，都可以肯定，是从中国传出去的。……八十四调有十二均，比五旦七调更发达。龟兹音乐理论高于印度，龟兹理论的源头应是汉代传入龟兹的琴五调系统。……不过，龟兹理论和中原理论也并不完全相同。……中国音乐理论与龟兹理论都是七律这个本质相同，但标识不同。到底是不是这样，要进一步研究。”② 此观点较强调中原琴五调系统对西域乐律的影响。

乐律乐调问题是音乐本体中心特征的核心所在，对这一课题的深入探讨将触及音乐本质，目前学界的研究还在继续之中。

六、乐舞

唐代西域音乐歌舞艺术繁盛，学者周菁葆曾对该时期新疆乐舞进行过详细的分类：“唐代新疆舞蹈，大致分为健舞、软舞、歌舞戏、习俗舞、模拟舞、执具舞、宗教舞等类。”③ 此分类较为全面。向达先生《唐代长安与西域文明》论文集中的乐舞专论部分，对《健舞》与《软舞》的收集研究甚为翔实、深入，尤以健舞中之《胡腾舞》《胡旋舞》《柘枝舞》为最著。之后学界之相关研究多以向氏研究成果为基石而有所衍伸。因篇幅所限，恕不能一一细举。

多元文化的滋养孕育了别具一格的西域乐舞，它以厚重的文化含量、独树一帜的异域风情展示着动人的魅力，其自身是为文化交流融合的美丽果实，同时也为音乐交流提供了丰富的艺术元素。这一历史成就揭示了任何事物发展壮大、走向成熟的普遍规律。以往鉴来，它将在今后的艺术发展中发挥重要作用。

---

① 牛龙菲：《敦煌壁画乐舞资料总录及研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1991年，第317页。
② 黄翔鹏：《乐问》，第191—192页。
③ 周菁葆：《唐代新疆舞蹈》，《丝绸之路乐舞艺术》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1985年。

以上为学界对于隋唐时期西域音乐研究的主要方面。本人末学肤受，在此试图以管窥天、以蠡测海，定存不少遗漏之处，加之理解可能存在一定偏差，错误之处还望专家学者不吝珠玉，给予批评指正。

（原载于《新疆师范大学学报》（哲学社会科学版）2005年第1、2期）

论唐宋教坊定位转变对音乐发展的影响

董旭彤[1]

“礼制”是一个国家进行“礼治”所必不可少的，是一个国家实行“礼法并用”政策所必不可少的。一个国家要长治久安，要对自己的臣民进行思想意识上统一，“礼制”起到了极为重要的作用。

根据文献，各个朝代的礼制仪式并不完全相同，但总体来说可以分为吉礼、嘉礼、军礼、宾礼、凶礼五大类，除此五大类之外，还有卤簿也包含在礼制仪式中。在这些礼制仪式中，普遍会使用到音乐。在此，我们可以将在礼制仪式中应用的音乐统称为“礼制仪式用乐”。

关于礼制仪式用乐，较为普遍的认识是，礼制仪式用乐只包含雅乐，不包含其他种类的用乐，“礼乐”一词可以作为雅乐的代称。但在实际看来，雅乐并不是在礼制仪式用乐中出现的唯一的用乐形式，尽管雅乐在各朝各代的地位很高，备受推崇，却并不意味着礼制仪式中不可以存在其他的用乐形式。其他用乐形式用于礼制仪式，那么这种用乐形式便可以视为“礼乐”的组成部分。

除了在五大类礼制仪式中会使用到音乐，在皇帝至官员的出行仪仗中也会使用到音乐。出行仪仗是彰显地位的手段之一，也是“礼制”所规定的，因此仪仗中使用的音乐可以被归为“礼制仪式用乐”。

通过史料可以看到，由于各朝代认识的不同，导致各种用乐形式所属管理机构不尽相同。下面笔者就以唐、宋两朝为例，进行对比论证。

---

① 董旭彤，女，1988年生，中国艺术研究院2010级硕士研究生。

一、唐朝礼制仪式用乐

以唐朝为例，唐朝具有代表性的《大唐开元礼》中，详细列举各种仪式的内容，其中涉及相关人员的服饰、需要使用的器具等等。就音乐方面来说，主要涉及乐队人数、乐器组合的使用、乐器种类，以及用乐管理机构（唐朝用乐管理机构有太乐署、鼓吹署、教坊）的参与等方面。

作为用乐形式之一的雅乐，它在人们心中的地位和被推崇程度决定了它的使用场合和管理机构与其他用乐形式的不同。如根据《大唐开元礼》，吉礼、宾礼、军礼、嘉礼中会使用到雅乐及相应的乐舞，并且雅乐是由太乐署来进行演奏、管理。唐朝雅乐的内容有“十二和”及乐舞等：“在吉礼中所用主要有‘豫和’‘雍和’‘肃和’‘太和’‘舒和’‘寿和’‘永和’‘顺和’‘正和’‘采茨’‘大政’等，在宾礼中所用有‘太和’‘休和’，在军礼中所用为‘豫和’‘顺和’‘太和’‘雍和’‘寿和’‘肃和’等，嘉礼中所用为‘伏和’‘太和’‘舒和’‘采茨’‘正和’‘休和’‘太和’‘四部乐’。凶礼不见用雅乐的记载。在以上雅乐之外还有雅舞，诸如‘文德之舞’‘崇德之舞’‘钧天之舞’‘文和之舞’‘光大之舞’‘长发之舞’‘大成之舞’‘大明之舞’等等，加之‘登歌’，这应该是构成《大唐开元礼》之雅乐体系者。”①

另外一方面，鼓吹署则承担宾礼、军礼、嘉礼、凶礼中的用乐形式——鼓吹乐。礼制仪式用乐，音乐的使用无疑是要与“礼”来进行匹配使用的。从以上的用乐来看，吉礼只能够使用雅乐，凶礼只能够使用鼓吹，其余宾礼、军礼、嘉礼雅乐与鼓吹可以同时使用。

如《大唐开元礼》第五卷，吉礼“冬至祀圜丘有司摄事”中，仪式用乐为：“奏《豫和之乐》，乃以圜钟为宫、黄钟为角、太簇为征、姑洗为羽，作文舞之舞……登歌作《肃和之乐》，以大吕之均。”②

宾礼“蕃主奉见”用乐为：“太乐令展宫悬，设举麾位于上下，鼓吹令设十二案……太乐令令撞黄钟之钟，右五钟皆应，协律郎举麾鼓柷，奏《太和之乐》，以姑洗之均。”③

---

① 项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，《中央音乐学院学报》2010年第1期。

② ［唐］萧嵩：《大唐开元礼》卷五，文渊阁《四库全书》，上海：上海古籍出版社，1987年，第82页。

③ 《大唐开元礼》卷七九，第488—489页。

军礼“皇帝射于射宫”的用乐为：“前一日，太乐令设宫悬之乐，鼓吹令设十二案于射殿之庭，以当月之调登歌……协律郎举麾，先奏鼓吹……”①

嘉礼“临轩行事”，仪式用乐为：“太乐令展宫悬于殿庭并如常仪，……鼓吹令分置十二案于建鼓之外，……皇帝将出，仗动，太乐令令撞黄钟之钟，右五钟皆应，协律郎举麾鼓柷，奏《太和之乐》……”②

嘉礼中还可以有九部伎的参与，如“皇帝元正冬至受群臣朝贺、皇帝千秋节受群臣朝贺”用乐是：“太乐令展宫悬于殿庭，设麾于殿上，……鼓吹令分置十二案于建鼓之外……皇帝举酒，《休和之乐》作……皇帝初举酒，登歌，作《昭和之乐》……皇帝乃饭，《休和之乐》作……皇帝兴，太乐令令撞蕤宾之钟，左五钟皆应，奏《太和之乐》，鼓吹振作……若设九部乐，则去乐悬，无警跸，太乐令设九部伎位于左右延明门外，群官初唱万岁，太乐令即引九部伎声作而入”。③

凶礼：“若临丧，则设大次于其门西，设素裀榻于堂上。皇帝小驾、卤簿，乘四望车，警跸，鼓吹备而不作。……皇帝出，丧主人门外拜送。皇帝变服于次，乃还庐。文、武常服。皇帝升车，鼓吹不作而入。”④

除了在礼制仪式用乐中应用鼓吹，在卤簿中也有鼓吹的应用，如下表所示：

卤簿分级	卤簿名称	卤簿总人数	卤簿所包含的用乐组合名称	卤簿中乐器	卤簿中奏乐相关人员人数
王公卤簿	大驾卤簿（皇帝使用）	约12343人	前后部鼓吹、铙吹、羽葆鼓吹、横吹	挝鼓、金钲、大鼓、长鸣、铙鼓、歌箫、笳；大横吹、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥；挝鼓、金钲、小鼓、中鸣、羽葆鼓、歌箫、笳；挝鼓、金钲	约1482人

① 《大唐开元礼》卷八六，第517—518页。
② 《大唐开元礼》卷九一，第538—539页。
③ 《大唐开元礼》卷九七，第568页，第572—573页。
④ ［宋］欧阳修：《新唐书》卷二〇《志第十·礼乐十》，北京：中华书局，1975年，第442页。

（续表）

卤簿分级	卤簿名称	卤簿总人数	卤簿所包含的用乐组合名称	卤簿中乐器	卤簿中奏乐相关人员人数
王公卤簿	法驾卤簿（皇帝使用）	约12278人	前后部鼓吹、铙吹、羽葆鼓吹、横吹	拥鼓、金钲、大鼓、长鸣、铙鼓、歌箫、笳；大横吹、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥；拥鼓、金钲、小鼓、中鸣、羽葆鼓、歌箫、笳；拥鼓、金钲	约988人（法驾减鼓吹三分减一）
	小驾卤簿（皇帝使用）	约12105人	前后部鼓吹、铙吹、羽葆鼓吹、横吹	拥鼓、金钲、大鼓、长鸣、铙鼓、歌箫、笳；大横吹、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥；拥鼓、金钲、小鼓、中鸣、羽葆鼓、歌箫、笳；拥鼓、金钲	约741人（小驾鼓吹减大驾半）
	皇太后皇后卤簿	约1391人	前后部鼓吹、铙吹、羽葆鼓吹、横吹	金钲、拥鼓、大鼓、小鼓、长鸣、中鸣、铙吹、羽葆鼓吹、横吹、节鼓	约446人
	皇太子卤簿	约2297人	铙吹一部	拥鼓、金钲、大鼓；铙鼓、箫、笳；拥鼓、金钲、小鼓、中鸣	约166人
	亲王卤簿	约471人	铙吹一部、横吹一部	拥鼓、金钲、大鼓、长鸣；拥鼓、金钲、小鼓、中鸣、铙鼓、箫、笳、横吹、节鼓、笛、箫、筚篥、笳	约95人
王公以下卤簿	第一品	约507人	铙吹一部、横吹一部	拥鼓、金钲、大鼓、长鸣、节；铙、箫、茄；横吹、节鼓、笛、箫、筚篥、笳	约82人
	第二品	约354人	铙吹一部、横吹一部	拥鼓、金钲、大鼓、铙、箫、茄；横吹、笛、箫、筚篥、笳	约36人
	第三品	约296人	铙吹一部、横吹一部	拥鼓、金钲、大鼓、铙、箫、茄；横吹、笛、箫、筚篥、笳	约28人
	第四品	约232人	铙吹一部	拥鼓、金钲、大鼓、节；铙、箫、茄	约16人

从这一用乐的安排来看，雅乐与鼓吹这两种用乐形式无疑是礼制仪式用乐中必不可少的组成部分，也可以说是“礼乐”的重要组成部分。太乐署与鼓吹署则是重要的礼制仪式用乐管理机构。唐朝礼制仪式用乐中出现的九部乐、九部伎，正如相关研究以及相关材料（如柏互玖《大曲的演化》[①]及《唐六典》）中反映

① 柏互玖：《大曲的演化》，中国艺术研究院2012届博士学位论文。

的，都是属于太乐署来管理的。

与此形成鲜明对比的是，教坊没有管理礼制仪式用乐的职责："武德后，置内教坊于禁中。武后如意元年，改曰云韶府，以中官为使。开元二年，又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊，掌俳优杂技。自是不隶太常，以中官为教坊使。"① 在玄宗时，教坊被设定为与太常寺相抗衡："及即位，命宁王主藩邸乐，以亢太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎。"② 在一开始教坊的设立性质就与太乐署、鼓吹署不同，教坊不属于太常寺管理，可以看到教坊在唐朝时（尤其是唐玄宗在位时），教坊人员具有"家臣"的性质，更多意义上是皇帝的私人乐队，更多的是为皇帝个人的音乐创作、欣赏而存在。而教坊使是"中官"来担任，材料中"以中官为教坊使"，意思是任命宦官为教坊使。

这种任命宦官为教坊使的做法在唐朝是有着特殊意义的："在专制体制下，宦官具有双重身份，一方面是官吏，一方面是皇帝的家奴，玄宗称高力士为'家老'——于是对宦官发生了'家族感'。宦官在具有双重身份下，自然较只有一重官吏身份的朝臣更能获得皇帝的信赖。"③

《唐语林》卷五中记载："宦官内外，悉谓之使。"由当时宦官的职位以及宦官在唐朝的地位，再加以教坊实际的功用来看，唐朝时教坊偏向于娱乐皇帝一人，演奏的乐曲、人员设置也是根据皇帝一人的喜好，由此可以看出，此时的教坊与唐朝的宦官一样，有着双重属性。教坊是俗乐管理机构得以确认，这个时候的教坊没有被接纳为国家礼制仪式用乐管理机构。但是教坊并非永远是俗乐管理机构，管理的音乐形式也不会一成不变。

二、宋朝礼制仪式用乐

宋朝的礼制仪式用乐依然有多种用乐形式存在，如鼓吹、雅乐，管理机构在建国初期为太乐、鼓吹两署，随后变为太乐局、鼓吹局。总体来看，宋朝礼制仪式用乐制度基本的结构，与唐朝时礼制仪式用乐制度一致。

① 《新唐书》卷四八《志第三十八·百官三》，第1244页。
② 《新唐书》卷二二《志第十二·礼乐十二》，第475页。
③ 王寿南：《唐代宦官权势之研究》，台北 ：正中书局，1992年，第101—102页。

据《宋史·志第七十九·乐一》载，宋朝制定的雅乐为“十二安”，乐舞为文德之舞、武功之舞。使用仪式分别为：祭天“高安”，祭地“静安”，宗庙“理安”，天地、宗庙登歌“嘉安”，皇帝临轩“隆安”，王公出入“正安”，皇帝食饮“和安”，皇帝受朝、皇后入宫“顺安”，皇太子轩县出入“良安”，正冬朝会“永安”，郊庙俎豆入“丰安”，祭享、酌献、饮福、受胙“禧安”，祭文宣王、武成王同为“永安”，籍田、先农“静安”。

乾德元年，降神“大安”，太尉行“保安”，奠玉币“庆安”，司徒奉俎“咸安”，酌献“崇安”，饮福“广安”，亚献、终献“文安”，送神“普安”。

与唐朝一致的是，宋时雅乐设有宫县三十六簴、登歌、文武舞。宋朝鼓吹十二案与唐朝时的设置也基本相同：熊罴腾倚之状的毡床十二，每案有大鼓、羽葆鼓、金享各一，歌、箫、笳各二，约九人。雅乐总人数约为一百五十九人。

到宋代时，鼓吹部分被视为军乐，仍旧有品级的划分，这一点与唐朝是保持一致的，例如卤簿，分为车驾前后部鼓吹、皇太子及一、二、三品本品鼓吹、大驾卤簿、法驾卤簿、小驾卤簿。在前后部鼓吹中使用的乐器有金钲、节鼓、拥鼓、大鼓、小鼓、铙鼓、羽葆鼓、中鸣、大横吹、小横吹等，在警严时的鼓吹使用的乐器有金钲、大角、大鼓、大小横吹等。

当然，宋朝礼制仪式用乐与唐朝时礼制仪式用乐在细节上稍有不同：十二和乐在宋朝的吉、嘉、军、宾四种礼制仪式中是有选择的使用，并在使用过程中有着明显的调式变化，例如一首乐曲在多个仪式中应用，但调式不同。就这一点来说，宋朝与唐朝在音乐的使用方式上是略有不同的。

可以看到，唐、宋两朝在对于“礼制”“礼制仪式”“礼制仪式用乐”这三个方面的认识上保持了一致：“礼制”十分重要；“礼制仪式”可分为吉、嘉、军、宾、凶五大类，不同等级的卤簿也是“礼制仪式”涵盖的部分；“礼制仪式用乐”包含主要有雅乐、鼓吹等。但就教坊的性质来看，已经有了较大变化。

通过《宋史》记载的有关内容可以发现，教坊自身经历多次变动，宋高宗赵构在位时，绍兴（1131—1162）时教坊被重新使用：“绍兴十四年复置，凡乐工四百六十人，以内侍充钤辖。”① 在1162年，教坊被彻底废除：“绍兴三十一年有

① ［元］脱脱：《宋史》卷一四二《志第九十五·乐十七》，北京：中华书局，1977年，第3359页。

诏，教坊即日蠲罢，各令自便。”[①] 后由修内司教乐所代替教坊：“教乐所时期，虽无教坊之机构，但其名尚存，宋人笔记小说中往往将教坊与教乐所相提并论。”[②]

随着教坊变化的还有教坊所承担的用乐形式。宋朝时教坊承担了唐朝时候太常所承担的四部乐：“唐朝之太常四部乐，自玄宗帝经五代继续至宋教坊。”[③] 嘉礼与宾礼仪式中的宴乐，如到徽宗（1100—1125年在位）时，政和三年（1113）大晟雅乐播之教坊：“政和三年五月，诏：‘比以大晟乐播之教坊，嘉与天下共之，可以所进乐颁之天下。’八月，尚书省言：‘大晟府宴乐已拨归教坊，所有诸府从来习学之人，元降指挥令就大晟府教习，今当并就教坊习学。’从之。”[④]

可以说，这时教坊所承担的用乐已经不仅仅是“俗乐”，随着四部乐、《大晟乐》（雅乐内容）的进入，由此，教坊承担的用乐形式已经产生变化，从用乐形式变化的角度来讲，教坊在此时被接纳至礼制仪式用乐管理机构当中，即教坊成为了“礼制仪式用乐管理机构”。

教坊在宋朝的意义与教坊在唐朝时的意义不同，如宋太祖任命太常寺太乐署令时的做法：“夏四月，教坊使卫德仁以老求外官，且援同光故事求领郡，上曰：‘用伶人为刺史，此庄宗失政，岂可效之耶?’宰相拟上州司马，上曰：‘上佐乃士人所处，资望甚优，亦不可轻授此辈，但当于乐部迁转耳。’乃命为太常寺太乐署令。”[⑤] 在这段文献后面的注释里则写道：“……我太祖不许卫德仁领郡，则曰：‘用伶人为刺史，此乱世之事。’不与王继恩枢密使，则曰：‘内官不可使居权要职。’”[⑥] 通过以上材料可以看到，尽管卫德仁被称为“伶人”，但与“内官”并不相同。本是教坊使的卫德仁，后成为太常寺太乐署令，最后宋太祖说让此人“但当于乐部迁转耳”，从这样一句话可以看出，在当时，太常寺太乐署、教坊可以称之为一个整体的“乐部”，成为教坊使的人员同样可以成为太常寺太乐署令。

太常寺太乐署是国家礼制仪式用乐管理机构这一点是毋庸置疑的。对比唐朝

---

① 《宋史》卷一四二，第3361页。
② 张国强：《宋代教坊乐志研究》，中国艺术研究院2004届博士学位论文，第9页。
③ 岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台北：中华书局，1973年，第74页。
④ 《宋史》卷一四二，第3359页。
⑤ 佚名：《宋史全文》卷二，文渊阁《四库全书》。
⑥ 《宋史全文》卷二，文渊阁《四库全书》本。

时教坊官员的任命，可以看到教坊在宋朝与太常寺太乐署一样，更多的是被定位为“国家礼制仪式用乐管理机构”，官员既可以在教坊当差，也可以在太乐署任职。相对比唐朝时的教坊，宋朝教坊的性质改变了，因此也就导致教坊在宋朝完全归为国家礼制仪式用乐机构。

教坊定位的改变也可以通过宋朝用调方面来得到证明。

宋仁宗赵祯（1023—1063年在位）时，教坊用调被钧容直采用：“嘉祐二年，监领内侍言，钧容直与教坊乐并奏，声不谐。诏罢钧容旧十六调，取教坊十七调肄习之，虽间有损益，然其大曲、曲破并急、慢诸曲，与教坊颇同矣。”①

宋神宗赵顼（1067—1085年在位）时，法驾、卤部乐律与教坊一致：“熙宁九年，教坊副使花日新言：‘乐声高，歌者难继。方响部器不中度，丝竹从之。宜去噍杀之急，归嘽缓之易，请下一律，改造方向，以为乐准。丝竹悉从其声，则音律谐协，以导中和之气。’诏从之。十一月，奏新乐于化成殿，帝谕近臣曰：‘乐声第降一律，已得宽和之节矣。’增赐方响为架三十，命太常下法驾、卤部乐一律，如教坊云。”②

到宋徽宗（1100—1125年在位）时，教坊用调进行了调整：“政和间，诏以大晟雅乐施于燕飨，御殿按试，补徵、角二调，播之教坊，颁之天下。”③

政和四年，教坊使用乐律与大晟府十二月所定乐律相同：“（政和）四年正月，礼部奏：‘教坊乐，春或用商声，孟或用季律，甚失四时之序。乞以大晟府十二月所定声律，令教坊阅习，仍令秘书省撰词。’”④

雅乐用调在宋徽宗时被传播于教坊，也就是说，在声律方面，教坊与大晟府雅乐一致，从乐调逐渐统一的趋势来看，教坊是归于国家礼乐管理机构的。正是通过教坊，宋朝时将大晟府用调广泛传播，在国家层面上影响了当时的音乐发展：“而中央政府则是将乐人教习之后一同赐予乐器，并且有统一的律管保证乐律的一致性，这便保证了中原的音乐从律调谱器几个方面的输出。由此看来，从乐器的制作到乐官的教习乃至调律都有统一的规格，甚至乐曲都是由皇帝下诏颁

① 《宋史》卷一四二，第3360—3361页。
② 《宋史》卷一四二，第3358页。
③ 《宋史》卷一四二，第3345页。
④ 《宋史》卷一四二，第3359页。

布，以求统一。这便是封建大一统观念在音乐文化层面的具体显示。”①

通过史料，我们可以发现宋朝有很多具体的音乐实践是通过用乐机构来进行的，而教坊在这一实践过程中的地位是不容忽视的，以至于超越太乐署的影响，让后人产生雅乐在宋朝不如以往朝代兴盛的感觉。

正是对于教坊的定位产生了不同，宋朝时教坊因定位的改变而承担雅乐是意料之中的，由太乐署管理的部分音乐形式在宋朝时可以由教坊来管理，正如《宋史》中的评论：“……孟子亦曰‘今乐犹古乐’，而太常乃与教坊殊绝，何哉？……然则世所谓雅乐者，未必如古，而教坊所奏，岂尽为淫声哉！’当数子纷纷锐意改制之后，庶之论指意独如此，故存其语，以俟知者。”② 无论是教坊实际奏乐内容还是史书中的论述，都说明教坊奏乐内容的丰富。不管是雅乐还是俗乐，教坊的演奏曲目都会有所涉及。

关于教坊的研究成果有很多，这些研究基本上都将教坊定义为承载俗乐的机构。就机构管理的音乐自身性质来说，教坊的确不能够让现在的人们将其完全归为“国家礼制仪式用乐管理机构”。尤其是在唐朝，教坊存在的意义就决定了教坊的性质。

在宋朝，尽管教坊也管理俗乐，但教坊本身的性质已经改变，教坊存在的意义与在唐朝时已产生不同。宋朝时的教坊可以与太乐署等机构合称为一个“乐部”，教坊已经成为礼制仪式用乐管理机构之一，定位的不同决定了教坊管理的用乐形式与唐朝有所不同，也决定了教坊起到的作用会不一样。

音乐发展有着自身的规律，但音乐自身不可能隔绝于社会整体之外来进行发展变化。唐宋两朝在“礼制”“礼制仪式”“礼制仪式用乐”“礼制仪式用乐管理机构”等方面的变动会影响音乐的发展。从音乐整体的发展来看，唐朝与宋朝对礼制仪式用乐管理机构定位的不同，在一定程度上对当时音乐发展产生了影响。这种影响自上而下，使当时音乐发展的方向产生了变化：“宋代音乐的性质已经不再像隋唐时期那样具有贵族化的特征，而是由贵族化转向了世俗化。”③

宋朝时统治者对于“教坊”这一机构的定位在一定程度上引导了当时音乐发

① 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期，第11—20页，第15页。
② 《宋史》卷一四二，第3358页。
③ 赵为民：《简论宋代音乐的主要特征及其历史地位》，《交响》1997年第3期，第25页。

展的方向，也因此有了众多我们今天可以看到的音乐形式。在宋朝，当时存在的各种音乐形式彼此产生影响：或借鉴，或吸纳。宋朝时文献记载关于教坊的变化、人员、乐器，以及各种音乐形式的发展（如唱赚等）多如牛毛。总的来说，国家层面上的调整，如机构的调整，对当时音乐的发展方向有着“四两拨千斤”的效果。正是因为这种调整，有力地推动着宋朝“民间音乐”的发展。

（原载于《音乐时空》2016年第4期）

孔府的乐户和礼乐户

张咏春[1]

自周公制礼作乐以来，上自天子，下到诸侯、大夫、士，用乐皆有制度规范。进入封建社会，从京城的宫廷、官署到各地方官府、军营以及寺、观、民家之用乐，均需要维持一个相应规模的职业乐人群体。这个群体承应的音声技艺，兼具区域丰富性和整体一致性的特点。他们分布的地域范围广大，满足不同层面的礼、俗用乐需求。

北魏以来，明确以乐籍制度管理这个群体，“贱民”“罪民”是这个群体社会身份的固有标记，这一群体一般被称为“乐户”[2]。就乐户的影响范围而言，该群体分布于各地，接受到封建国家的相关礼乐规范，不仅为官方礼仪场合应差奏乐，还服务于婚丧嫁娶、年节寿庆等民间礼俗活动场合。从乐户的处境来看，这个群体的“贱民”身份及随之而来的压迫与歧视均由官方制度予以严格规定，他们不能科举入仕，必须“当色为婚”，衣着方面要有别于常人，甚至在刑讼案件中也低人一等，处于不利地位。乐户的“贱民”身份相对固定，不经特许，不得豁免。乐户的“贱民”身份以及从事的“贱工”职业具有连坐、继承的特点，一人为乐户，举家皆没入“贱籍”，子孙世代从事“贱业”。[3] 乐籍制度下，由于封建国家用乐指导思想的调整，元、明、清时期，职业乐人群体出现分立，形成了

---

① 张咏春，男，1979年生，山东师范大学2002级硕士研究生，中国艺术研究院2005级博士生。

② 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期。

③ 乐户、营户、寺属音声人、女乐、教坊伶人等都是对这一群体的称谓。参见项阳：《山西乐户研究》第一章，北京：文物出版社，2001年。

"礼乐户"（乐舞生）："乐户与礼乐户的区别在于前者为贱民，后者则是庶民"①。

曲阜孔府同时拥有乐户和礼乐户，在乐籍制度解体后，孔府的乐户和礼乐户仍得到不同程度的延续。文庙释奠礼以曲阜孔庙为最隆，曲阜孔庙文庙释奠吉礼核心程序的祭孔雅乐，其乐舞的承应者正是孔府礼乐户。在曲阜孔庙的吉礼核心程序以外，孔府衍圣公还有多种礼、俗用乐需求，孔府乐户正是这些礼、俗用乐的承应主体。通过从人、制度和职能层面切入，结合对孔府礼、俗用乐的考察，我们将逐步认知孔府乐户和礼乐户的历史发展脉络、职能、身份特征和承载的音声形式，以及两者之间因群体分立而产生的深刻隔阂。

一、孔府乐户和礼乐户的历史沿革

孔府乐户是生存于乐籍制度下、在乐籍制度解体后一度延续，专属于孔府、为孔府应差服务的人户。孔府乐户可能最早设置于元（或金）代后期，其职能是组织、承应除祭孔雅乐之外的孔府多种礼、俗用乐。其中的在籍女性乐人，可称为孔府女乐。

（一）孔府乐户的历史沿革

孔府乐户的设置，与孔子嫡长后裔的官阶直接相关。

乐籍制度建立以来，对不同级别的官吏在用乐的规模上进行了规范，只有官阶达到一定级别才能拥有本品鼓吹。例如，唐中宗神龙二年九月颁发的敕令规定，官员"三品以上，听有女乐一部；五品以上，女乐不过三人"②。虽然自汉代以来就位列公侯，但孔子嫡长后裔世袭的爵位与他们的实际官阶并不是一回事。例如，唐玄宗封孔璲之为文宣公，文宣公是孔璲之的爵位，其官职却仅仅是兖州长史。按唐代官制，上州长史为从五品③，当时的兖州属于上州，因此这一代文宣公的官阶仅有从五品。由唐代至金章宗明昌三年以前，孔子嫡长后裔的官阶基本上介于从五品到从九品之间，由于官阶过低，其不可能拥有本品鼓吹。

金元两代提升孔子嫡长后裔的官阶，为专属于孔府之乐户的出现提供了可

---

① 乐户、营户、寺属音声人、女乐、教坊伶人等都是对这一群体的称谓。参见项阳：《山西乐户研究》第一章，北京：文物出版社，2001年，第22页。

② ［宋］王溥：《唐会要》卷三四，文渊阁《四库全书》，上海：上海古籍出版社，1987年，第465页。

③ ［清］永瑢，纪昀等：《钦定历代职官表》卷五三，文渊阁《四库全书》，上海：上海古籍出版社，1987年，第229页。

能。金章宗明昌三年（1192），授孔元措中议大夫（正五品），衍圣公由金初的正八品直升到正五品，足足“超迁”了六级之多[1]，孔子嫡长后裔爵位高、官阶低的情况开始发生变化。至金末，衍圣公孔元措被金宣宗升为中奉大夫（从三品），后又被任命为掌管国家礼乐的太常卿（从三品）。元世祖在位期间，衍圣公的年俸仅相当于一名六品官，然而，就是这一点俸禄来源，尚书省还曾欲夺去。对此，大臣王磐尖锐地指出，这一恶劣做法有损国体：“林庙户百家，岁赋钞不过六百贯，仅比一六品官终年俸耳。圣朝疆宇万里，财赋岁亿万计，岂爱一六品官俸，不以待孔子哉?”[2] 自元成宗、武宗、仁宗以来，衍圣公的官阶逐渐得以提升。至泰定帝、元顺帝在位时，衍圣公的官阶已升至三品。诚然，目前尚缺乏金元两代文献对孔府乐户的直接记载。但是，自金代中后期和元代中后期以来，官阶的提高，为金、元之际衍圣公拥有固定供自己调用的乐户群体提供了可能。

明代文献中出现了有关孔府乐户的直接记载。明洪武元年（1368），封孔子五十六代孙孔希学为衍圣公，官正二品。明洪武二年颁旨为孔府增设典籍、司乐等官员，并赐予人户，令衍圣公班列文武群臣之首。清立国以后，孔府乐户的建置得以延续。顺治五年（1648）封孔子六十六代孙孔兴燮为衍圣公，自孔兴燮起，清代的衍圣公为世袭正一品。

据曲阜孔府的明洪武二年圣旨碑文载，当时明王朝在孔府设有乐户26户：“中书省咨进，准江淮行省平章韩荣禄咨为林庙洒扫户、女户、乐户事，该照田平章榜文收集洒扫庙户一百户、乐户二十六户，尼山庙元设一十五户，另有石碑可考，虽有旧典增减，准否例从，女户、乐户不见历代载籍明文，林庙洒扫人户拟合存设名数多寡，宜从朝省定夺……”[3]

有趣的是，碑文中同时还提到一个叫做“女户”的群体。根据明代中后期大臣徐学谟的《题革衍圣公女乐疏》记载，这“女户”就是孔府的女乐。孔府的官妓女乐“原系沿习其旧”，并非明王朝立国之初特意为孔府创设，而是“据称始于前代”。

---

① ［元］脱脱：《金史》卷一〇五，北京：中华书局，1975年。第2312页：“（金章宗明昌）三年四月诏曰：‘衍圣公视四品，阶止八品，不称。可超迁中议大夫，永著于令。’”

② ［明］宋濂：《元史》卷一六〇，北京：中华书局，1976年，第3753页。

③ 摘自孔府的“明洪武二年圣旨”石碑。

巡抚山东都御史杨俊民咨称："看得倡优杂用，原系前代陋习。以故衍圣公府女户、乐户一向开在载籍。洪武元年开创之初，中书行省未暇详议，将前项女户二十六户，照旧存设。原系沿习其旧，并非祖宗特恩创与。……案呈到部，看得……衍圣公府原用女乐二十六户，据称始于前代……①"

明代中后期，裁革孔府衍圣公孔尚贤的官妓女乐事件，间接证明，至晚在元代（或金代）后期，专属于孔府的乐户群体已然存在。

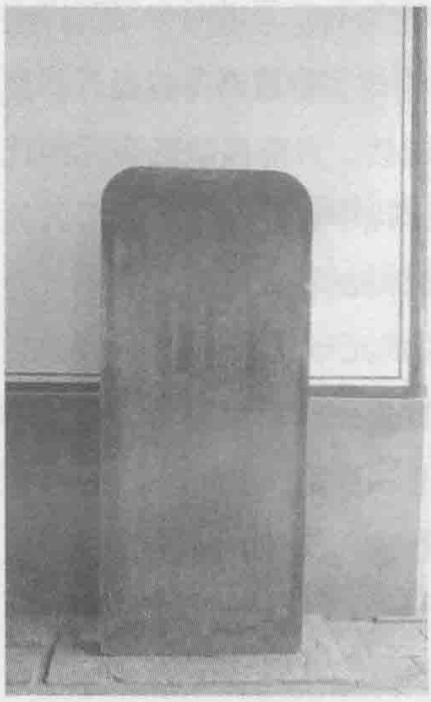


图1：洪武二年钦赐乐户圣旨碑

应当说明的是，明洪武二年赐予孔府乐户26户的"户"，是男性为主的1个家庭整体作为1"户"。其"户"的概念不能与"口"等同，即不是1户仅等于1人。以明初对山东户口的统计为例，洪武二十六年，山东共有编户753894户，人口5255876人②，当时的1"户"平均约有7人。再联系到乐籍制度下在籍乐户全家老少、不分男女均被强制入籍，如未获除籍为良，则世代都在乐籍之中。故我们不难理解，明王朝钦赐乐户虽为26户，但这26户中实际在籍、为孔府奏乐执事者绝不可能仅有26人；这26户指的是以男性户主为代表人的26个乐户家庭，其中既包括孔府的男性乐户，又包括每一户孔府乐户家庭中的女性。而孔府的"女户"是被单列出的在籍女乐群体。这26户单列户籍的孔府女乐被裁去，并不意味着取消26户孔府乐户家中的女性在籍者。

关于清代孔府乐户，目前暂未发现类似明洪武二年圣旨那样的记载。但是，清代衍圣公官居正一品，按制应得到钦拨乐户，康熙年间发生的拐卖孔府女乐案件即为佐证。

孔府档案中记载了清康熙年间孔府（男性）乐户与外人勾结、拐卖孔府女乐的案件，指出孔府女乐是"钦赐御乐"，提到了部分人员的姓名："康熙十二年

① ［明］陈子龙：《皇明经世文编》卷三四一，《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2002年，第215—216页。
② 朱亚非：《山东通史·明清卷》，《山东通史》，济南：山东人民出版社，1994年，第175页。

(1673) 二月，礼部咨为至圣世袭书院兼国子监学录孔尚仟告诱拐女乐一案所用关防来系何处事：‘至圣先祖庙庭，历代古来旧例，原奉钦赐御乐。凡遇春秋大祭，赴庙伺候，歌舞女乐。’”还告称：“于康熙十一年正月内，有乐户段起吾即段振英，引串故城光棍苑溜子等，拐去册内有名女乐七口，又侵用修理舞乐房屋银共计八百余两，并拐去衣物器皿等项，内仰书院亲临各处严缉等因。牌行到院，卑职遵行在案。随即委办官各处密缉，访得乐户段起吾并女乐七口，在武清县蔡村地方。于本年正月初六日，随差办官韦弦等前往武清县，协同本县典史裘洽，即至蔡村地方，将所逃御乐逐名拿获，交给武清县知县，将乐户段起吾责惩二十五板，收监讫。”然而，乐户段起吾被羁押后，与正白旗光棍周之鼎串通，贿赂公刑：“暗将乐户段起吾私买放出，又将女乐窝藏在家，诈言段乐户该伊债银，势将女乐七口窝家作当，不发起解。鼎云，既是御乐，非强盗东人之例，即窝藏何妨。”不仅如此，他们还采取暴力手段抗拒执法人员，因此，孔尚仟指出：“……串光棍而窝藏御乐，大干法律。切思御乐原奉钦赐，先圣历代旧例。光棍周之鼎视仟职卑孤懦，强占钦赐御乐，目无先圣，藐视法纪。但卑职计穷，莫奈伊何。伏乞礼部正堂老爷高悬秦镜，明察秋毫，恳将女乐俯批卑职，转解至圣，得沾钦赐之荣，恩施不朽。”除乐户段起吾外，本案涉及的乐籍中人还有：“郭三喜，系乐户……崔启，系乐户。女乐七口，小王一、小祥、小增、小元、小二、小金、小儒等情……”①

在《山西乐户研究》一书中，业师项阳指出：“（1）乐户有在官与不在官之分；（2）乐户并非均为罪罚之人，可以买卖入户；（3）乐户，不在官者可以经买卖与非在籍中人婚配。……在官乐户是不能够被随便买卖的，而不在官者则可买入、卖出……”② 史籍明文记载的明清两代孔府乐户为皇帝钦赐，因此，包括孔府女乐在内，孔府乐户群体均为在官乐户。由于不能随便买卖在官乐户，所以清代的“诱拐女乐”事件是违反刑律的。

雍正年间禁革乐籍，使孔府乐户受到了直接冲击，孔府女乐退出在籍乐人队伍。至清中后期，孔府乐户已减少为4户。通过采访孔府乐户和民间艺人可知，

① 孔子文化大全编辑部：《曲阜孔府档案史料选编》第三编，济南：齐鲁书社，1988年，第336—337页。
② 项阳：《山西乐户研究》，第29页。

为满足孔府用乐需要，孔府乐户的职能发生变化，成为兼具职业艺人和行会首领的角色。清王朝的灭亡，并未影响孔府乐户履行原有职能。20世纪50年代以来，当孔府组织机构消失后，原孔府乐户以民间艺人的身份，成为曲阜地区基层传统音乐的传承者。

（二）府礼乐户（乐舞生）的历史沿革

“礼乐户”是指萌发于北宋，雏形具于金，成型于元，在明清时期得到继承延续，至清亡以后解体的一个出身于“非贱民”阶层，专门承应祭坛之上的太常吉礼雅乐，与乐户在社会身份、社会对待、行使职能等方面有明显区别的群体。①

孔府礼乐户肇始于宋元，明清时期称“乐舞生”，清亡后曾一度得存遗绪，具有“非贱民”身份，是封建国家地方一级礼乐户的典型代表。孔府礼乐户以承应太常雅乐作为单一职能，其承应的太常雅乐仅包括用于孔庙丁祭吉礼的祭孔雅乐。

1. 孔府礼乐户的形成

曲阜孔府见证了元代礼乐户的形成。从元太宗十年（1238）起，至晚到元宪宗五年（1255），在长达近二十年的历史时段内，曲阜是蒙元王朝太常礼乐户的常驻地，曲阜孔庙是太常礼乐户演习礼乐的地方。这一时期，由于曲阜孔府保存有前代钦颁的祭孔雅乐，衍圣公孔元措利用自己故金太常官员的身份招揽旧部，有意把礼乐户肄习国家礼乐的地点置于阙里孔庙，在保证礼乐户日常演习活动的同时，还满足了阙里孔庙丁祭大典的用乐需求。

元太宗十年，把所收“非贱民”身份的故金太常礼乐人置于东平管辖的曲阜。元太宗十二年“始命制登歌乐，肄习于曲阜宣圣庙”②。元宪宗二年（1252），诏东平的太常礼乐户赴日月山应差执事——“又曲阜有太常雅乐，宪宗命东平守臣辇其歌工舞郎与乐色俎豆至日月山，帝亲临观，饬东平守臣，员阙充补，无辍肄习。”③同年，东平地方守臣开始兴建新的东平府学，元好问为此撰写了《东平府新学记》。新府学完成于元宪宗五年，竣工后，原驻曲阜的太常礼乐户迁出曲阜，改驻东平路的治所东平——“岁时阅习以宿”④。

---

① 张咏春：《中国礼乐户研究的几个问题》，中国艺术研究院2008届博士学位论文。
② 《元史》卷六八，第1691页。
③ 同上：第1691—1692页。
④ ［金］元好问：《遗山集》卷三二，文渊阁《四库全书》，上海：上海古籍出版社，1987年，第359页。

太常礼乐户迁出曲阜数年后，元世祖中统三年（1262），“辛卯，严忠范奏请补东平路庙学太常乐工，从之”①。这一历史阶段，尚未形成孔府的礼乐户，为曲阜孔庙春秋家祭服务者，是中央一级的太常礼乐户。显然，太常礼乐户是不属于孔府管辖的。

鉴于为京城内重大吉礼服务的太常礼乐户，原则上应当常驻于统治中心。因此，以遣还东平来京礼乐户事件为标志，元世祖至元年间，太常礼乐户逐渐回迁京城。

至元三年（1266），中书以东平等处礼乐户道远资粮费重，止留九十有二户，余遣之，还取京师旁近诸生三百八十有四人补其数。②

太常礼乐户回迁京城多年后，缺乏封建国家的特殊关照，阙里孔庙的祭孔雅乐演、训活动渐渐衰落。在元武宗至大年间以前，曲阜孔庙的丁祭大典已呈现出萧条景象——“阙里宣圣祖庙，释奠行礼久阙，祭服登歌之乐，未蒙宠赐”③。

元武宗至大三年（1310），颁赐登歌乐于曲阜孔府，孔府的祭孔雅乐演、训活动重又步入正轨。元仁宗延祐五年（1318），“命各路府宣圣庙置雅乐，选择习古乐师教肄生徒，以供春秋祭祀”④。这一诏命强调指出，地方一级礼乐户应来源于当地的儒学学生，他们的基本职能是以“释奠大成之乐”服务于当地的文庙释奠吉礼。元仁宗的诏命下达时，尚不清楚孔府是否已拥有属于自己的礼乐户群体。两年后，元仁宗下诏，在孔府设置“司乐”官员，孔府的祭孔雅乐管理机构正式建立——“七年……是年为圣庙设司乐一员”⑤。这从另一方面证明：当时的衍圣公已经拥有了一支真正归属于孔府管辖的专业执事群体——曲阜孔府的礼乐户。

2. 孔府礼乐户的延续与清亡后的遗存

由于过分强调太常雅乐的“礼乐”性质，元代把代替唐宋太常太（大）乐署乐户相关职能者称为“礼乐户”，而礼乐户承应的太常吉礼雅乐，仅是礼乐的诸多类型之一。实际上，乐户所承应的卤簿仪仗用乐和其他礼仪程序用乐，也是礼

① 《元史》卷五，第87页。
② ［明］危素：《说学斋稿》卷二，文渊阁《四库全书》，上海：上海古籍出版社，1987年，第681—682页。
③ 《元史》卷六八，第1698页。
④ 《元史》卷六八，第1699页。
⑤ ［清］杜诏：《山东通志》卷一一之三，文渊阁《四库全书》，上海：上海古籍出版社，1987年，第526页。

乐。既如此，为何只把承应太常吉礼雅乐者称为“礼乐户”，而承应其他多种礼乐类型者却不能称“礼乐户”呢？

元王朝覆亡后，礼乐户的设置原则得到延续。明清时期，一改元代礼乐观念之片面性，把“非贱民”身份的太常乐工和地方一级中祀吉礼雅乐承应者统称为“乐舞生”，这个群体完全继承了元代礼乐户的基本特征。明洪武七年（1374），定孔府乐舞生人数，给予遴选出的“非贱民”孔府乐舞生“优免”待遇，颁赐太常乐器。

> 洪武七年十一月奉旨，造送宣圣庙乐器、祭器、法服，各给一副，四时祭祀合用乐舞生于府州县儒学生员内选，或于民间俊秀子弟内选用。备行准取到济宁、曲阜等州县乐舞生张涛、陈庆等一百二十余名，内将二十名起送太常寺协律郎处习演乐舞……俱照廪膳生员例，除本身优免，仍免本人户二丁。①

清代延续了明代孔府乐舞生的设置。顺治年间定，孔府乐舞生选自民间俊秀子弟：“清顺治元年……题请圣庙祭祀额设乐舞二百四十名于州县俊秀儒童选取，照廪膳生员例一体优免，仍免本家二丁……”② 雍正年间，禁革乐籍制度并没有给身处“非贱民”阶层的孔府乐舞生带来不利影响。然而，清亡以后，失去封建王朝的政策支持，直接导致传统意义上的礼乐户（乐舞生）解体。为保证曲阜孔庙丁祭典礼的正常举行，在山东曲阜，大约于民国十年（1921），成立了由孔府独立筹办的古乐传习所，校长是末代衍圣公孔德成③。孔府古乐传习所的性质为孔府的私立学校，办学目的是保持一支相当规模的“乐舞生”队伍，为阙里孔庙的丁祭典礼服务，选拔的“乐舞生”皆来自身世“清白”的平民子弟。古乐传习所设有主任、副主任和各门课程的教师，教授的课程可分为文化课和乐学课，共有二十多门，其中，乐学课的内容与祭孔雅乐直接相关。古乐传习所的音乐教师由

---

① ［清］孔毓圻：《幸鲁盛典》卷三，清康熙五十年（1711）刻本。

② ［清］孔尚任：《圣门乐志》，影印光绪十三年重刊本，《孔子文化大全》，济南：山东友谊出版社，1989年，第242—243页。

③ 孔繁银：《衍圣公府见闻》，济南：齐鲁书社，1992年，第69页。另参见苗晶：《孔庙祭礼音乐的调查情况报告》，北京：音乐研究所藏1961年油印本。通过采访曲阜李家店村桂子和，可知：“于1920年孔府内成立了雅乐传习所，招考了二十人学习……学习四年毕业……1924年又办第二期招收学员四十人，由桂子和等担任教授。”

孔府从外面聘请，或者从古乐传习所早期学员中择优留用。20世纪50年代以来，随着曲阜孔庙丁祭典礼的沉寂，前古乐传习所的乐舞生也淡出了人们的视线。

二、孔府乐户和礼乐户（乐舞生）的职能与身份特征

作为服务于封建国家官方礼乐活动的群体，职业乐人之间有着明确的职能分工。不过，自北魏确立乐籍制度，至礼乐户形成之前，职业乐人的职能分得再细，也只是同一个“贱民”身份群体——乐户的内部分工。

历金、元、明、清，在官方主导的制度层面，以社会身份的“良”“贱”区别为基本判断标准，乐人群体内部逐渐从一个群体，分立为两个有明显区别的群体——“乐户”和“礼乐户”，由“礼乐户”代替“乐户”承应封建国家祭坛之上的太常雅乐。

（一）乐籍制度解体前孔府乐人的基本职能及其管理

曲阜孔府是中国封建社会统治中心以外，极少数能够长期同时拥有乐户、礼乐户编制者。

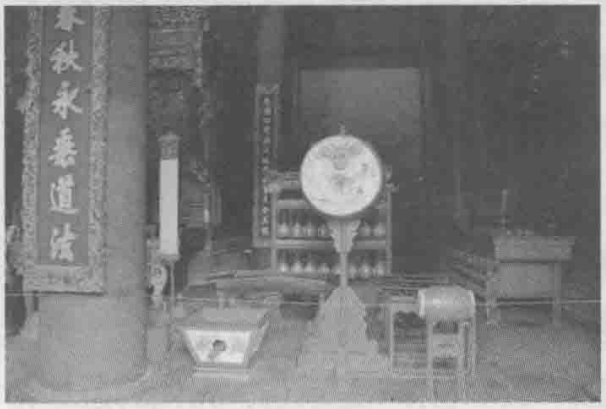


图2：殿内陈设的部分乐器

图3：曲阜孔庙大成殿

1. 孔府礼乐户的职能与管理

孔府礼乐户（乐舞生）职能较为单一，主要承应曲阜孔庙丁祭的祭孔雅乐。一般说来，各地官府组织当地礼乐户于丁祭吉礼表演祭孔雅乐，观礼者主要为当地士民，影响局限于所在地。作为阙里祖庭所在，孔府礼乐户的表演具有特殊意义。每逢曲阜孔庙丁祭大典，来自全国许多地方的官绅士子于曲阜孔庙观礼，因此，孔府礼乐户及其承载的祭孔雅乐之影响不是区域性的，而是全国范围的。

在礼乐户形成之前，北宋、金两代，封建国家皆钦赐太常雅乐于衍圣公所在的曲阜孔府。同时规定，以“非贱民”身份者承担阙里祭孔雅乐的表演。这一历史阶段，已不难发现未来孔府礼乐户职能之端倪。北宋徽宗崇宁五年，下诏颁发大晟新乐于各地。考虑到兖州曲阜县是孔子故里，政和六年，特颁赐礼器、乐器于阙里。①

金章宗明昌六年，应衍圣公奏请，皇帝下诏赐曲阜孔府“堂上正声大乐一副、礼器一副”，并且派遣太常旧工赴曲阜教习登歌乐，曲阜孔府再次得到合乎钦定规范的太常雅乐。这里，无论孔氏族人，还是曲阜县学学生，其有别于乐户的“非贱民”身份都是确定无疑的。

> 衍圣公奏……乞颁降大乐，许内族人及县学生咸使肄习，并乞降礼器以备释奠及家祭使用。至六年，赐堂上正声大乐一副、礼器一副于阙里。②

作为袭封衍圣公，就封于曲阜孔府的孔氏嫡长后裔需要维持一个较为稳定的礼乐户编制，以便为阙里孔庙丁祭典礼执事应差。历元、明、清三代，曲阜孔府的礼乐户编制得到长期延续。蒙元立国初期，集聚于东平的太常礼乐户一度是阙里祭孔雅乐的承应者。而隶属曲阜孔府的礼乐户，其管理层最早出现于元仁宗延佑七年，主官为“司乐”③。

明代孔府乐舞生的基本职责仍然是为阙里孔庙丁祭承应钦颁的祭孔雅乐，明代孔府衍圣公属下的乐舞生，其管理层的建置年代较早。如上一节所述，由于元代礼乐户起步于东平，演习于曲阜阙里孔庙，太常礼乐户迁京后，元代的曲阜孔府专设有司乐官，存在孔府礼乐户的建制，故使得明代孔府乐舞生之组织便于因循旧例。

洪武元年，在徐达、常遇春的征北大军平定山东之后不久，即定衍圣公之属官，其中包括“司乐”一职——“以孔子五十六世孙希学袭封衍圣公，希大为曲

---

① 《山东通志》卷一一之三，第523页：“六年五月诏，遣宣教郎孔若谷颁赐堂上正声大乐一副、礼器一副于阙里。……天下节镇州县学皆赐堂上乐一副、正声乐曲十二章，春秋上丁释奠则学生登歌作乐。”

② ［清］秦蕙田：《五礼通考》卷一二一，文渊阁《四库全书》，上海：上海古籍出版社，1987年，第933页。

③ 《山东通志》卷一一之三，第526页。

阜世袭知县。置衍圣公官属，曰掌书，曰典籍，曰司乐，曰知印，曰奏差，曰书写，各一人”。①

清沿明制，仍于孔府设立司乐、遴选乐舞生，同时保留了孔府乐户的编制。清代孔府乐舞生的职能不仅是承应阙里孔庙的钦颁祭孔雅乐，他们还曾直接服务于曲阜县所在之兖州府。孔府乐舞生承应兖州府学祭孔雅乐，由兖州府出资酬劳：“昨八月丁祭，兖州府太爷提取（曲阜孔府）乐舞生六十名到府，文庙演乐供祭已毕。蒙太爷赏银十两……”②

孔府乐舞生还直接指导省内外地方官府祭孔雅乐的训练、演习活动。如：康熙二十五年，山东济南府官员“……礼聘圣府教习十二名，馆之于学。集所选青俊儒童二百四十人，分部教演，……几一年，所乃于八音诸器，皆粗能会于心而应于手。……其始终条理，则本之阙里也”③。又如：嘉庆年间，浙江巡抚阮元咨请孔府，调孔府司乐官及孔府礼乐户“学内学长、班长”5人来杭州府教习祭孔雅乐。

> 言及抚浙时曾咨公府调取司乐、学内学长、班长五人来杭教习乐舞，……以隆祀先师煌煌巨典，凡在士类有事为荣。……于是杭人士欣然乐从，春秋具举，至今遵行勿替。④

总明、清两代，孔府的公府管理机构主要为百户、管勾、司乐、典籍、知印、掌书六厅，负责管理孔府乐舞生的是其中的司乐厅⑤。从元代的司乐官到明清时期的司乐厅，孔府礼乐户的专职管理机构可谓建置完备。

2. 孔府乐户的职能与管理

如前文所述，元代（或金）后期，专属于孔府的乐户群体已然存在。其中的

① 中央研究院历史语言研究所校印：《明实录·明太祖实录》卷三六上，据国立北平图书馆红格抄本微卷影印，台北：中央研究院历史语言研究所，1962年，第665页。

② 孔子文化大全编辑部：《曲阜孔府档案史料选编》第三编，第266—267页。

③ ［清］孔贞瑄：《大成乐律全书》，影印中国音乐研究所藏康熙五十二年孔尚先刻本，续修四库全书，上海：上海古籍出版社，1994—2002年。

④ ［清］蓝钟瑞：《文庙丁祭谱》卷四之一，影印道光二十五年尊经阁藏版，《孔子文化大全》，济南：山东友谊出版社，1989年，第861页。

⑤ 何龄修，刘重日，郭松义，胡一雅，钟遵先，张兆麟：《封建贵族大地主的典型——孔府研究》，北京：中国社会科学出版社，1981年，第62页。

女乐，虽有明神宗万历年间的革除之举，但在乐籍制度解体前，清代仍有被称为“钦赐御乐”的孔府女乐。设置孔府乐户，保证了孔府各种礼仪场合之用乐。这些礼仪用乐包括：孔府的卤簿仪仗用乐；用于祭启（崇）圣祠和祭灶王等场合的孔府小祀吉礼用乐；用于进贺表文、迎接诏赦和宴飨礼仪等场合的孔府嘉礼用乐以及用于救护日月食的孔府军礼用乐等。

设置孔府乐户，显然也考虑到孔府日常娱乐的俗乐需求。除承应孔府日常娱乐的俗乐外，孔府乐户有可能接受聘请，服务于曲阜县及周边地区的民间礼俗用乐活动。歌舞、器乐、戏曲等音声形式，皆为孔府乐户承载的俗乐所不可缺少者。

与建置完备的孔府礼乐户专职管理机构相比，孔府乐户的管理亦自有条理。孔府乐户的管理与孔府司乐厅并无直接关系。明清时期，孔府司乐厅管理孔府礼乐户（乐舞生），孔府乐户则统归孔府百户厅[①] 管辖，而这百户厅是管理孔府仆役阶层的部门。孔府的礼乐户和乐户所隶属管理部门的区别，是封建国家中央用乐管理机构（太常所辖乐署与教坊）的职能分立以及所辖乐人群体（礼乐户与乐户）身份的“良”“贱”分立，在地方一级的完整再现。在曲阜孔府，管理孔府礼乐户的机构与管理孔府乐户的机构之间不相统属。这一不同，明确地反映了孔府礼乐户（乐舞生）与孔府乐户在职能和社会地位方面的差异性。

（二）乐籍制度解体后孔府乐人职能与管理的不同变化

乐籍制度于清雍正年间遭到禁革后，逐渐解体。孔府乐户在被禁革之列，而孔府礼乐户未受其影响。但是，制度解体后，由于官方、民间原有的用乐需求不减，乐户群体历经上千年形成的制度下奏乐生存习惯不变，因此，乐籍制度解体后，孔府乐户不可能随之消失，原有制度的“惯性”依然发挥着巨大影响。

1. 至20世纪50年代之前的孔府乐户

乐籍制度解体后，为满足孔府用乐需求，孔府乐户编制未被取消，百户厅仍是孔府乐户的上级管理部门。清王朝灭亡后，孔府乐户仍不改其业。不过，孔府乐户在人员构成和应差方式等方面发生了明显变化，职能也随之拓展。孔府乐户的数量缩减为4户，他们由各种奏乐活动中单纯的演奏者，转变成既拥有自己的乐班、身为职业艺人，又掌握曲阜地区所有民间乐班管辖权，能替孔府寻找民间

① 孔繁银：《衍圣公府见闻》，第88页。

艺人和乐班的行会首领。

（1）孔府乐户的递补与孔府女乐的消失

乐籍制度解体后，在孔府编制内的乐户数量明显减少。作为孔府的差役，孔府乐户的任命由孔府指定。当某一孔府乐户因病或年老不能应差时，一般由其后代继任，但是一家乐户的父子两人不能各占一个孔府乐户的名额。如果某一孔府乐户的后代无力应差，可以指定该乐户的某一徒弟顶替，或由孔府重新任命乐户。

清末至民国，孔府乐户共有4户，开始分别是刘、李、完、吴4家。原孔府乐户张殿甲[①]老人回忆，他的父亲张书信原本是孔府乐户吴家的门内徒弟，吴姓乐户是张家的师爷爷，张家是与吴家有师徒关系的乐班，为吴家当差。后来，吴姓乐户上了年纪，吴家唯一的儿子又没有继承老一辈的技艺。于是，吴家后继无人，提名张家给孔府应差，张书信随即接替吴姓乐户，张家成为孔府乐户。此后的孔府乐户变成了刘、李、完、张4家。

出身于四代孔府乐户世家的刘长友[②]老师提到，刘家曾有父子两人同为孔府乐户。鉴于孔府规定，一家乐户的父子两人不能同为孔府乐户，刘家的情况又是怎么回事？原来，孔府乐户刘、李、完、张四家中的“完”家[③]没有后人继承，当时刘家的乐户刘润田就让他的儿子刘树德顶替完家。为了避免与孔府的规定冲突，刘润田老人在上报孔府时，让他的儿子刘树德改姓魏。刘长友说：“我父亲跟我姥爷家的姓，姓魏，就挂他的姓。”这样，就出现了乐户“一家占两家”的现象，形式上，这时的孔府乐户变成了刘、李、魏、张4家，实际上却只有刘、李、张3家。

乐籍制度解体后，原孔府女乐得以从“贱籍”中解放出来。通过采访前孔府乐户及相关人士，进一步证实了孔府女乐早已自孔府乐户中消失。明神宗禁革孔府女乐，“止用该府鼓吹人役供应”[④]的政策，似乎在清雍正年间以来才得到彻底

---

① 张殿甲：1910年生人，曾担任孔府乐户。张殿甲老人与刘长友老师的父亲、家住大庄的孔府乐户刘树德是师兄弟，张殿甲老人是张克成老师的父亲，张殿甲老人的父亲是孔府乐户张书信。

② 刘长友：1959年生人，出身于孔府乐户世家，刘家班是曲阜当地著名的民间乐班。刘长友老师的父亲是孔府乐户刘树德（已故），刘长友老师的爷爷是孔府乐户刘润田（已故），自刘长友老师的父亲刘树德上溯到刘润田老人的爷爷那一辈，刘家四代人都在孔府担任乐户，可谓孔府乐户世家。

③ 完昭义：生卒年不详，孔府乐户。刘长友老师认为，都说该乐户姓“完”，可能是因为这一家没有后人。这位孔府乐户究竟姓什么现在已没有统一的说法，本文依照对张、刘两家的采访，取用“完”字。

④ 《皇明经世文编》卷三四一，第215页。

贯彻。然而，事实并不完全如此。孔府女乐曾直接承担的歌舞、戏曲等音声形式，并没有与她们一起退出历史舞台。4家孔府乐户不直接承担这些前孔府女乐的职能，不过，一旦孔府有此类需要，孔府乐户们就得负责联系相应的艺人或戏班。也就是说，原孔府女乐的职能可以通过“外包”方式由他人完成。

图4：采访孔府乐户张殿甲（左）和张克成

图5：采访孔府刘姓乐户后人刘长友（左）

（2）孔府乐户的收徒及应差方式

乐籍制度解体后，孔府用乐如果面临人手不足的情况，孔府乐户就要负责联系民间艺人或乐班，按约定时间来府应差。于是，孔府乐户的职能开始发生变化，他们既是职业艺人，又是职业艺人的行会首领。履行原孔府乐户职能者，包括孔府乐户及其家人、门徒，还有曲阜当地的民间艺人、民间乐班，以及邻近地区的民间艺人。

清道光七年（1827），孔府乐户吴国柱说：“小的充膺乐户头役，……如用鼓乐之处，向小的要吹手，不敢有误。”① 道光七年，孔府乐户吴国柱称自己为“乐户头”，表示“用鼓乐之处”由他负责找寻“吹手”。那么这个“头”是干什么的，有多大权力呢？

“头”“乐户头”指的就是孔府的乐户，被称为“头”的孔府乐户拥有调动孔府管辖区域内所有乐班的权力，可以为各个乐班划定奏乐上事的范围。对此，家住曲阜市吴村镇崔屯的季宪代先生深有体会：“过去乐班上事划范围，当‘头’的有这个权力划范围，哪几个庄是他的，哪几个庄是你的，超出范围以外的区域不

① 孟继新：《天下第一家》，济南：山东友谊出版社，1990年，第25页。

准去，否则当地人能收你的家什（乐器）。”

曲阜当地民间乐班需要经过孔府乐户的许可，才能得到开展奏乐营利活动的资格，这一资格认证的过程就是孔府乐户“收徒”的过程。就此问题，张克成[①]老师介绍得较为详细。

孔府乐户所收的徒弟分为“内”“外”两种，具体来说，其一是由孔府乐户亲自传艺的门内徒弟，这部分徒弟同时也是孔府乐户自家乐班的成员，据张克成老师介绍，这部分徒弟“从（乐户）这住着，从小不会”，“亲自授业的，这是门内的”。每一个乐户在接到奏乐差事后，首先想到的是自家的乐班——“以咱们（门内的）为主”，只有自家乐班的人手不够时，才会找外人帮忙——“咱的人够了还叫外人？人家人够了也不叫咱啊”。其二是为取得“上岗”资格而挂号拜师的门外徒弟，孔府乐户实际上没有向这部分“徒弟”传授技艺。张克成老师介绍说，“这是门外的徒弟，不是他（乐户）教的”，“挂个号、磕头认老师，就是他（乐户）的徒弟了，能从他（乐户）那儿接差事”。这种师徒关系只具有象征性，当孔府乐户自家乐班的人手不够时，才会通知那些与自己有师徒关系的乐班一起去奏乐应差。

关于孔府乐户的门外徒弟还有一种特殊情况，据刘长友老师介绍，孔府乐户自家后人如果学艺也要拜师。按照民间艺人的规矩，“师父”不能是自家人，否则就是“没师没祖”。刘长友老师的父亲刘树德通过向张克成老师的爷爷、住在曲阜市时庄镇伊家村的孔府乐户张书信“挂号”，完成了“拜师”的程序：“挂的伊家村，挂的张殿甲”。实际上，这一“拜师”行为只是走形式，真正向刘树德传授技艺的还是刘长友老师的爷爷——孔府乐户刘润田。

按刘长友老师和出身于曲阜鼓吹世家的季宪代[②]先生所说，孔府的4家乐户之间地位平等，管辖范围也不分片。张克成老师也说，“到时候听到通知都得去”。但是，4家乐户之间没有从形式上划分责任区域，并不等于他们之间没有实

---

① 张克成：1941年生人，擅长吹笙。自张克成老师的爷爷张书信（已故）起，到张克成老师的父亲张殿甲，张家有两代人担任孔府乐户。张克成老师的三弟张克山曾师从任同祥，他的乐班是曲阜著名的乐班之一。

② 季宪代：1936年生人，出身于鼓吹世家，爷爷季广林（已故）、大伯季宝贵（已故）、父亲季宝树（已故）都是远近闻名的民间艺人，长子季庆民是季家班现在的负责人，季家班一直是曲阜当地有实力的乐班之一。季宪代先生技艺娴熟，掌握着较多的传统音乐文化信息，擅长吹奏唢呐，对笙、管、笛等也能熟练演奏，所奏的部分乐曲被收入《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》。

际的划分，这点从上文所述已能看出：每家乐户都有徒弟，徒弟有内外之别；从小在乐户门下学艺的属“内”，为从乐户处得到差事而递交帖子、请求乐户收其为徒的属“外”。不分内外徒弟，都要听从收他们为徒的那家乐户的指挥，是该乐户领导下的小社团，这实际上形成了分别以4家乐户为首的行会门派。关于门内、门外徒弟及其传承关系，以吴、完两家乐户为例（表中自左向右）：

“吴”姓乐户	门内徒弟——张书信（乐户）	张殿甲（乐户）	张克成、张克山等
	后继无人，由张家接替		
“完”姓乐户	门外徒弟——季宝贵、季宝树	季宪代等	季庆民等
	后继无人，由刘树德顶替	刘树德	刘长友等

包括孔府乐户在内的曲阜乐人群体主要服务于两类雇主，即：非官方雇主和官方雇主，其中，官方雇主来自孔府和地方官衙。

对于孔府乐户而言，官方雇主的通知就是命令，耽误不得。张殿甲老人说，作为乐户，“不管府里什么事要用乐，给你通知就得去。孔令贻找剃头的不找别人，只找一家；俺这一行的他也不找别人。他要用的（人）多了，咱再找人，他不去（找人）。”①

孔府乐户接到官方雇主的通知后，如果仅凭自家乐班不足以应差，就要向与自己有“师徒”名分的民间乐班下达通知。据季宪代先生回忆，过去他的大伯季宝贵常去县衙应差，不论孔府还是曲阜县衙门请乐人都找曲阜“城里吹喇叭的‘头’”。有事就跟这个“头”说，由这个“头”找寻乐班，给乐班下通知。给季家下通知的这个“头”是大庄的完家，外号“完八”。季宪代先生所说的“头”就是孔府乐户，很显然，季家拜师挂号是挂的曲阜大庄姓“完”的孔府乐户。在民间艺人看来，孔府乐户下达的通知也是命令，需要不折不扣地执行。季宪代先生说，“府里的事不能出差错，就是下雨下得再大也得去”。接到通知就必须按时应差，去晚了都不行。季宪代先生的大伯季宝贵就是因为有一次晚到了一会儿“误了差”而“挨了县里的板子”。

实际上，乐籍制度下的数十户孔府乐户之内，当早已存在“乐户头”的职能分工。由于制度解体、人数锐减，才使这“乐户头”凸显出来。这种基层职业艺

① 除奏乐以外，给人剃头理发也是孔府乐户的手艺的一部分。

人的管理制度，与唐宋以来的衙前乐营一脉相承，“乐户头”更是与衙前乐营的“乐营将”高度相似[①]。孔府乐户的“收徒挂号”等做法为史籍所不载，对我们把握基层用乐活动的管理具有重要意义。

2. 至20世纪中叶之前的孔府礼乐户及其遗绪

乐籍制度的解体，对孔府礼乐户（乐舞生）没有直接影响。自清雍正年间，至清王朝灭亡之前，孔府乐舞生无论在人员编制、归属机构、职能，还是发挥的作用方面，均与乐籍制度解体前差别不大。但是，清王朝灭亡后，支撑礼乐户的国家制度荡然无存，存在了近7个世纪的礼乐户宣告解体。自清王朝灭亡后，至20世纪中叶之前，传统意义上得到封建王朝政策支持的“礼乐户”已不复存在，为保证祭孔雅乐的正常演出，该时期孔府自主招收的“乐舞生”，属于历史上礼乐户的“遗绪”。

民国时期的孔府乐舞生与历史上的礼乐户之间，共同点十分明显：职能单一，都在表演钦颁版本的祭孔雅乐，接受规范化训练；祭孔雅乐对乐舞生个人技艺的要求不高；乐舞生不参与孔府日常奏乐活动，更不会参与民间奏乐活动；得到相应的待遇是成为孔府乐舞生的直接动因之一。

（1）教学

如前文所述，1921年，孔府古乐传习所成立，由衍圣公孔德成担任校长。古乐传习所教授的课程分为文化课和乐学课，共有二十多门，其中，乐学课的内容与祭孔雅乐直接相关。古乐传习所的音乐教师由孔府从外面聘请，或从古乐传习所早期学员中择优留用，曲阜市时庄镇李家店村的桂颐泰和胡大元是古乐传习所的第一批学员，他们两人后来都成为所里的教师。古乐传习所的招生工作由孔府负责，孔府给入学的学生提供相应待遇。为阙里孔庙丁祭大典承应乐舞，是古乐传习所乐舞生的职责和义务。

关于古乐传习所，笔者采访了胡学俭老师[②]。他曾是民国时期的孔府古乐传习所乐舞生，上文提到的胡大元是胡学俭老师“本家的大叔”，在所里担任琴部的教师，后来还升任古乐传习所的“副主任”。从学制与学时方面看，据胡学俭老师

① 参见张咏春，郭威：《论宋代的衙前乐营》，《音乐研究》2017年第1期。

② 胡学俭：1924年生人，退休前在曲阜粮食部门工作。他曾在孔府古乐传习所学习，先学歌部、后改为箫部，学习期间多次参加祭孔乐舞表演。1957年，胡老师参加了吴晓邦先生等组织的重排祭孔乐舞活动。

说，他在所里上学时没有关于学制方面的规定。他还表示自己的家人没有学音乐的——“他们不会这事儿。在家里他们种地”。孔府古乐传习所乐舞生宋振山老师[1]的儿子宋占元[2]也表示，在宋振山老师以前，宋家几代人都没有学音乐的。很显然，一方面，一名新生从没有任何基础到能够胜任祭孔乐舞的要求，必须有一个过程；另一方面，胡老师也表示，做乐舞生“不养老，不养小”，所里的乐舞生年纪大了就要新老交替，“老一班的学生上了年纪、不能干了，就算了。再招生，招年轻的，还是为这个，实际上很简单的事儿，你学了这六章乐怎么用啊？只给他用，出去不能用，他（孔府）要不干了你不就失业了”。由此可知，古乐传习所在学制方面的规定还是存在的。

古乐传习所采用寄宿制，常年吃住在所内。据胡学俭老师回忆，他们在传习所学习以十天为单位，每天要上六节课，每节课大约一个小时。乐舞生上九天课以后，能够休息一天，“到10天了就放1天假”，他们可以利用这一天的时间或回家探亲，或整理内务。

在授课方式上，古乐传习所教授的课程有文化课和乐学课，就乐学课而言，歌唱、鼓琴、吹笙等音乐技能的授课按照不同“部”进行，分别称为歌部、琴部……胡学俭老师说，授课采用集体课分“部”教学方式，各“部”分开上课。乐学课上，与祭孔乐舞有关的各种乐器都要学习，乐器由所里统一提供，便携的乐器如笙、笛、箫、埙等，用完后要上交。学习歌唱和笙、笛、箫、埙等乐器使用的是工尺谱，每个乐舞生必须从唱工尺谱学起。胡学俭老师入学后因为年龄小，被分在歌部，后又改为箫部，“老师教给咱吹，吹的就是歌，吹这个六章乐，学工尺谱，哪是工，笛上该放哪个眼，这么吹”。

在技能课上，学的曲子有《初学八板》《长门怨》《梅花三弄》《俞伯牙摔琴》和《流水》等。胡老师表示当时学的曲子不是很多，所里有专门的谱本，遗憾的是，在文革期间胡老师原有的包括谱本在内的物证都被销毁了。

（2）职能

胡学俭老师参加过1933—1937年和1957年的祭孔雅乐表演。据胡老师回忆，

---

① 宋振山：1926—1985，与胡学俭同为孔府古乐传习所学生，参加过1957年的祭孔乐舞演出活动。宋振山老师于1985年因病去世，笔者采访了他的儿子宋占元。

② 宋占元：1950年生人，家住曲阜市时庄镇李家店村，在家务农，其父是孔府古乐传习所乐舞生宋振山。

古乐传习所时期的乐舞生只在曲阜孔庙表演祭孔雅乐，他们没有到兖州城或曲阜县给地方官府奏乐应差，也不为民间的婚丧嫁娶活动奏乐。

关于祭孔雅乐的表演流程，与明清两代相同，正式祭孔前三天需要“习仪”，古乐传习所的乐舞生集中在金丝堂里练习六章乐，那里也是存放乐器的地方。胡学俭老师说：“头三天你就得学，学这六章乐，要不你这音吹不齐啊。这三天习仪，都上金丝大殿，乐器都在那儿放着，习仪都吹这六章乐，三天以后，学得都差不多了，再祭奠去……”

为保证丁祭典礼有序进行，孔府有关部门对所有参与人员作了明确分工。据胡老师介绍，为便于管理，古乐传习所的各部乐舞生里都要选出一名代表——“让你这个组里选一个人，就跟选班长、组长一样，每个部里都有，俺这个歌部里选一个，老师有事好给（他）说”。典礼的核心程序，古乐传习所的乐舞生由教师负责指挥——“老师领着”。祭孔雅乐表演采用歌、舞、器乐相结合的形式，胡老师所在的歌部，歌唱的旋律与乐器演奏的旋律相同，节奏也是一致的。

图6：采访前古乐传习所乐舞生胡学俭（右）

图7：曲阜孔庙金丝堂正殿与殿前平台

从所里学到的曲子在民间婚丧嫁娶活动中是用不上的。虽然胡老师也承认孔府乐户和民间艺人加花炫技演奏的曲子好听，但是古乐传习所的乐舞生学习奏乐的内容和祭孔雅乐表演的要求严格约束着他们——“你要加上花就不行了，那就失去意义了。要光这么吹，也听不出什么样的声音好；一加花点呢，吹起来特别好听，这不叫吹，他不叫你吹，你就得五就是五、六就是六，你就得这么吹，工尺谱，不叫你加花点，加花点就不值钱了。人家叫古乐，专门祭孔子的，其余的不用”。

让我们再回到制度解体前，清康熙年间，孔传铎编撰的《圣门乐志》记载了清代对乐舞生的相关规定。《圣门乐志》在“条规”[①]中明确指出，乐舞生所奏之乐不得“变乱掺入释道邪音、优伶余调”，也就是说，乐舞生所奏之乐决不能包含僧、道之乐，决不能掺杂乐户和民间艺人所奏之乐。在“乐生应责款例”一项中，又规定“差讹曲调”者应受责罚，此“差讹曲调”者即为不严格按原谱演奏、自由发挥者。很明显，由古乐传习所的乐舞生身上已然清楚地体现出原有制度规范的一脉相承。孔府乐户和礼乐户的后继者之间仍然是泾渭分明。

3. 20世纪50年代以来的前孔府乐人

20世纪50年代以来，孔府的原有特权已荡然无存，孔府乐户和孔府礼乐户（乐舞生）的称谓从我们视野中消失了。建国后，胡学俭老师进入曲阜市粮食部门工作，与胡老师同为孔府古乐传习所乐舞生的宋振山老师在家务农，后担任村长。他们两人都没有把学到的音乐技能传授给自家后人，也没有参与过民间奏乐活动。

过去孔府乐舞生的职责仅仅是应承曲阜孔庙的祭孔乐舞演出活动，失去孔府的支持，当祭孔活动停顿后，孔府乐舞生自然失去了表演的舞台。由于孔府乐舞生远离民间音乐生活，久而久之，自然会造成他们技艺的生疏。与此形成鲜明对照的是，当孔府的礼乐户（乐舞生）彻底退出历史舞台之际，孔府乐户及其后人以普通民间艺人的身份组织起班子，与包括曲阜在内的鲁西南、鲁中南等广大地区的民间乐班一起投入到为广大人民群众和厂矿企事业单位的奏乐活动中去。他们在展示精湛技艺的同时，与其他民间艺人一道传承着传统音乐文化，不断吸纳着新鲜血液。

（三）“非贱民”与“贱民”

“非贱民”与“贱民”这两个词，集中体现了孔府乐户与孔府礼乐户在社会身份与待遇方面的区别。与“非贱民”身份的孔府礼乐户不同，由于身在“贱民”阶层，孔府乐户在诸多待遇方面处于不利地位。

1. 乐籍制度解体前的孔府乐户和礼乐户

礼乐户形成于元代。元代太常礼乐户以儒户为主体，其社会身份属于“非贱

---

① ［清］孔传铎：《圣门乐志》，康熙五十五年（1716）刊本，第53—54页。

民”阶层，一定程度上享受到封建国家的待遇保障。元代的地方一级礼乐户以儒学学生为主体，即便当地官府没有为之提供特殊待遇，其作为普通民户的正常权利仍然得到保障。相比之下，元代的乐户群体与庶民截然不同。元王朝禁止庶民子弟从事乐户的卑贱职业，元代法律典籍《通制条格》记载的“系籍正色乐人”就是元代的乐户：“……本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市户良家子弟，若有不务本业，习学散乐，搬唱词话，并行禁约。”①

明清时期，封建国家钦定孔府礼乐户（乐舞生）的员额、选拔及补充标准，给予孔府礼乐户一定条件的优遇：

> 洪武七年十一月奉旨……四时祭祀合用乐舞生于府州县儒学生员内选，或于民间俊秀子弟内选用。备行准取到济宁、曲阜等州县乐舞生张涛、陈庆等一百二十余名，内将二十名起送太常寺协律郎处习演乐舞……俱照廪膳生员例，除本身优免，仍免本人户二丁。②
>
> 清顺治元年……题请圣庙祭祀额设乐舞二百四十名于州县俊秀儒童选取，照廪膳生员例一体优免，仍免本家二丁……③

孔府礼乐户（乐舞生）具有一定社会身份，得到社会认可，身世“清白”是成为乐舞生的前提，“贱民”阶层没有资格参与孔府乐舞生的选拔。相比之下，因为身在“乐籍”之中，孔府乐户社会地位低贱，备受歧视。从清雍正三年（1725）禁除乐籍的规定，可以想见这个“自甘污贱”群体的实际处境。

> 各省乐籍，并浙省堕民、丐户，皆令确查削籍，改业为良。若土豪地棍仍前逼勒凌辱，及自甘污贱者，依例治罪。其地方官奉行不力者，该督抚察参，照例议处。④

---

① 方龄贵：《通制条格校注》卷二七，北京：中华书局，2001年，第641页。
② 《幸鲁盛典》卷三。
③ ［清］孔尚任：《圣门乐志》，第242—243页。
④ ［清］昆冈：《清会典事例》卷七五二，据光绪二十五年石印本影印，北京：中华书局，1991年，第293页。

礼乐户（乐舞生）享有国家给予的特殊礼遇，成了民户争相投充的目标。为了得到优免待遇，在孔府乐舞生之中出现了“冒滥优免”的舞弊现象。康熙五十年（1711），山东承宣布政使司下发衍圣公府的咨文中称：

> ……而庙丁、礼生、乐舞人等冒滥者，应分别，毋致偏累小民。……其庙丁、礼生、乐舞人等，自奉准部文为始，以前有名者照例准其优免，以后投充者概行严禁不免，则冒滥之弊可除。……如有死亡事故革除者，应报明本县并报明衍圣公方许顶补，永杜冒滥。①

尽管官府三令五申，但由于利益所系，这类冒滥现象仍然存在。诚然，孔府礼乐户（乐舞生）也并非高不可攀，如曲阜民谚所云：“一个钱买头蒜，两个钱买棵葱，三个钱捐个乐舞生。”② 但是，作为“非贱民”的他们，在社会地位与待遇方面，与身处“贱民”阶层的孔府乐户之间的确存在着原则上的根本区别。

2. 乐籍制度解体后的孔府乐户和礼乐户

清雍正帝禁革乐籍制度是为了开赦贱民阶层。乐籍制度的解体，对本来就属于“非贱民”阶层的孔府礼乐户（乐舞生）没有不利影响。至民国时期，孔府古乐传习所的乐舞生仅在上学期间、在食宿方面得到孔府的保障，他们实际上是得到孔府食宿补贴的私立学校的学生。就享受的待遇而言，他们与明清两代孔府乐舞生不能相提并论。但是，由于历史的“惯性”，孔府礼乐户与孔府乐户的良贱区分观念已根深蒂固，直到20世纪上半叶，失去国家政策扶持的古乐传习所乐舞生，在社会身份、社会评价等方面仍然较孔府乐户为优越。

（1）乐籍制度解体后至20世纪中期以前

乐籍制度下，乐户群体被视为“贱民”“罪民”，社会地位极其低下，在多方面受到歧视和不公平对待。乐籍制度解体后，孔府乐户在民间乐班面前是“头”，管辖着曲阜地区的所有乐班，有一点权力，如季宪代先生所说，孔府乐户“不是府里或衙门里的官差”，不过“你得敬着他，因为他有权，能控制各乐班”。但

① 孔子文化大全编辑部：《曲阜孔府档案史料选编》第三编，第213—214页。

② 何龄修，刘重日，郭松义，胡一雅，钟遵先，张兆麟：《封建贵族大地主的典型——孔府研究》，北京：中国社会科学出版社，1981年，第78页。

是，孔府乐户在孔府里提供服务的下人仆役，社会地位没有得到任何提升，孔府乐户和民间乐人同样处在社会的最底层。

清末以来，虽然曲阜地区没有明文禁止普通百姓与乐人通婚，但是普通百姓并不因孔府乐户为孔府应差而对其高看一眼。孔府乐户和民间艺人在普通百姓眼里仍然属于“下九流”，在这一观念支配下，人们不愿跟乐班的人通婚。更为残酷的是，不论乐户还是普通民间艺人，当其后人出生后也被贴上了“下九流”的标签。于是，乐籍制度解体后，世人对这一乐人群体的偏见仍在延续。

对于社会地位问题，刘长友老师无奈地说，过去孔府乐户“人家都看不起，这属于下九流，吹喇叭的，说媳妇都不好说”。季宪代先生回忆说：“过去乐人属于‘下九流’，嫁给‘下九流’生了小孩，小孩文化程度再高也不准考功名。”一般而言，媒人不去普通百姓家里给乐人说媒。当然，如果乐人有钱、能吃饱穿暖，老百姓家里穷困潦倒，这样的情况下婚事可能会成，但“要是地主家的闺女，砸死也不会嫁给乐人”。

据胡学俭老师（他作为乐舞生，与平民百姓通婚自然没有问题）回忆，过去普通老百姓不愿跟民间艺人通婚——“吹的（民间艺人）人家说亲都不给他说亲”；民间艺人地位很低——“这些吹鼓手，人家看不起，他这是归下九流”。

据张殿甲老人和季宪代先生介绍，他们两家上一辈的老人找的老伴都是平民出身，没有做职业艺人的。刘长友老师也表示，他的奶奶是平民家庭出身，娘家没有干这一行的。根据几家被采访者反映，虽说老人年轻时娶的媳妇都是平民百姓出身，但是各家老人结婚时的年龄都已经不小了。由此看来，原乐籍制度下“当色为婚”[①]的烙印已渐渐淡去，只是原有制度的惯性还在作怪，给乐户和民间艺人们带来挥之不去的烦恼。

孔府乐户和他们管理下的曲阜民间乐班为民间雇主奏乐服务，这是他们获取报酬的主要途径。但是，与民间艺人比较起来，孔府乐户的待遇还要好一些，两者的区别主要体现在孔府给予乐户的“四大亩”[②]土地上。

孔府给予府内在职乐户每户“四大亩”土地，免除“四大亩”土地的所有租

---

① “当色为婚”：乐户必须与同为乐户者或乐户之子女结婚，不得与其他人户通婚。

② 据张殿甲老人回忆，一“大亩”土地的面积大致相当于今天的三亩，“四大亩”地的总面积约为十二亩。

税，“四大亩”土地相当于孔府给予乐户的俸禄。据张殿甲老人回忆，张家代替吴家成为乐户后，有孔府拨给的四大亩土地耕种，张家得到的四大亩地租税全免，失去乐户差事的吴家则不再享有这一待遇。刘长友老师也说刘家分到的“四大亩”土地“自种自吃，不纳粮”。

除去“四大亩”土地，孔府乐户的收入主要依靠为民间奏乐服务，受社会经济凋敝、百姓生活水平低下的影响，民国时期，孔府乐户和他们管理下的曲阜民间乐班的收入也很低。刘长友老师回忆，他的爷爷、孔府乐户刘润田在世的时候家里经济情况不好：“当头，挣钱再多也不是富户，咱还是混要饭的。那时候还是很穷，我爷爷，从我记事，凑两回盖了三间屋。三间屋凑两回才盖起来的！”

（2）20世纪中叶以来

20世纪中叶以来，原孔府乐户和民间艺人彻底摆脱了“下九流”的低下地位，他们与其他职业的工作者一样，是地位平等的国家公民。前古乐传习所乐舞生宋振山之子宋占元表示，过去吹鼓手属于下人，跟唱戏的戏子一样，不过现在“没有（人）看不起他们”。宋占元的妻子对源自孔府乐户世家的大庄刘家班印象很深，她说，过去大庄乐班的老人吹得很好，“以前光他家就是一班”。

改革开放以来，随着曲阜旅游业和社会经济的蓬勃发展，以张家、刘家和季家为代表的孔府乐户后人和优秀的民间艺人，又投入到为孔府、孔庙、孔子六艺城等旅游景点的表演活动中去。他们或在曲阜当地剧团和旅游部门，或是自己组织乐班，既服务于当地民众、给自己增加收入，又为曲阜的旅游事业贡献出自己的力量。

从兖州火车站到曲阜的路上，我曾随机采访过两位出租车司机。当我提出想找当地有影响的老艺人，寻访孔府乐户时，他们一方面表示对孔府乐户一无所知，另一方面又眉飞色舞地提到现在为孔府旅游业服务的乐班。家住兖州的孟宪军师傅马上想到张家班和季家班，另一位家住曲阜的孔师傅也不假思索地表示，张家班和张家的老人（张殿甲）在曲阜很有名气。一说起民间乐班，司机师傅言语中总是洋溢着对技艺高超的民间艺人的敬佩之情，他们的回答很大程度上代表了当地人现在对民间艺人的看法。

显然，在乐籍制度解体近三百年后的今天，孔府乐户与礼乐户之间曾经的社

会身份隔阂已荡然无存。20世纪中叶以后，孔府乐户和民间艺人彻底摆脱了“贱民”的身份，以更加自信的姿态承载着传统音乐文化信息，展示着自己的风采。

三、孔府的乐户和礼乐户与孔府的礼、俗用乐

“礼乐”包括3种类型，即：用于卤簿仪仗之乐，用于礼制仪式之雅乐，用于礼制仪式之俗乐。“俗乐”具有双重定位，即：在礼制仪式之外，与礼乐相区别的俗乐；以及与礼制仪式相须为用，性质仍为礼乐，但与雅乐相区别的俗乐。[①] 孔府乐户承载之乐内容丰富，唯独不包括用于礼制仪式之雅乐。孔府礼乐户是用于礼制仪式之雅乐的特定承应者。

（一）孔府乐户承载的孔府礼、俗用乐

乐籍制度下，乐户承载的孔府礼、俗用乐，包括孔府的卤簿仪仗用乐用于祭启（崇）圣祠和祭灶王等场合的孔府小祀吉礼用乐用于进贺表文、迎接诏赦和宴飨礼仪等场合的孔府嘉礼用乐用于救护日月食的孔府军礼用乐，以及用于孔府日常娱乐的俗乐。

1. 代表乐种：大乐和细乐

乐户承载的孔府礼、俗用乐，以大乐和细乐最具代表性。作为器乐合奏乐种，属于鼓吹乐不同类型的大乐、细乐，是孔府礼、俗活动中应用最为频繁者。孔府乐户承载的大乐和细乐并非自创，传承自乐籍制度下的国家教坊乐体系，与南宋、元、明以来的“教坊大乐”“细乐”一脉相承。教坊大乐擅长渲染声势，相较于音响纤细、相对精致的细乐，教坊大乐更适合在庄重、严肃的场合烘托气氛。在元、明以来的卤簿仪仗中，教坊大乐和细乐组成了卤簿仪仗用乐的两种既相异又互补的风格。在朝会等嘉礼场合，教坊大乐乐队多以“管乐器 + 打击乐器”的形式出现，大乐与细乐的搭配，类似于盛唐立部伎与坐部伎的组合。[②]

以明代亲王府使用的大乐和细乐为例：“（洪武）十五年定王国乐工、乐器、冠服之制：凡朝贺用大乐，乐工二十七人，乐器用戏竹二、头管四、笛四、杖鼓十二、大鼓一、花梨木拍板一，冠服用红绢彩画……宴礼七奏乐，乐工八人，乐

---

① 项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应/与雅乐对应》，《音乐研究》2013年第4期。

② 引自张咏春：《宋以来中国封建王朝中央用乐管理机构研究》第三章，未刊稿。

器用紫竹箫二、紫竹笙二、蓁二、花梨木拍板一，冠服同前；迎膳大乐，乐工八人，乐器用戏竹二、杖鼓二、小鼓一、花梨木拍板一、冠服亦同前；其余乐工冠服用绿绢彩画……”① 朝贺、迎膳用大乐和宴礼用乐（细乐）的不同乐队组合，再次证明两者的不同风格和功能，即：大乐偏重渲染声势，细乐偏重音乐的娱乐作用，营造轻松、愉悦的气氛。

再看乐籍制度解体后，孔府乐户传承的大乐和细乐。从乐队编制上看，大乐乐队主奏乐器是大唢呐，还有锣、鼓等打击乐器。细乐乐队的乐队组合与大乐乐队明显不同，乐器有笙、管、笛、箫、小唢呐和打击乐器，其中，管、笛和小唢呐都可以作为“细乐”的主奏乐器。

从乐队规模上看，两者区别不大。大乐乐队的典型配置有4到6人，4人乐队的乐器是2个大唢呐、1面鼓、1面锣（或镲）；细乐乐队少的有4人，多的能达到12人，笙与打击乐器是细乐乐队常用的，主奏乐器可以从管、笛和小唢呐中任选其一。4到6人组成的乐队最常见，据张殿甲老人回忆，民国时孔府里有事一般需要“鼓乐4名”，农村里需要奏乐一般去4个人也够了。如果孔府里只要“鼓乐4名”，且既要奏大乐又得奏细乐，那么，“吹细乐和吹大乐的是一伙人，只是家什换了”。原来吹大唢呐的把乐器换成小唢呐（或管、笛），原来敲大鼓的把乐器改为笙，这样，大乐乐队就很方便地转换为细乐乐队，反之亦然。

孔府乐户传承的大乐和细乐，当下仍用于曲阜和周边地区的民间礼俗活动。须知乐籍制度解体后至今，仍用于民间的【叶儿落】【将军令】【上天梯】【十样景】【集贤宾】等大乐和细乐的传统曲牌，在历史上是很不“民间”的。

2. 孔府乐户与卤簿仪仗用乐

对于衍圣公和曲阜孔府，最为重要的礼仪用乐是每年阙里孔庙的丁祭吉礼用乐。在曲阜孔庙祭典的核心程序，由礼乐户（乐舞生）承应祭孔雅乐。在核心程序之外，丁祭吉礼的其他相关用乐，主要由孔府乐户承应。其中，最为常见者是卤簿仪仗用乐。

金、元两代后期，衍圣公官品提高，明清时期更是位列正二品、正一品，与

① ［明］徐溥等撰，李东阳等重修：《明会典》卷五四，文渊阁《四库全书》，上海：上海古籍出版社，1987年，第588—589页。

之对应的卤簿仪仗用乐自然必不可少。《圣门乐志》中记载了几首明清时期曾使用的引导乐曲[1]，这一类曲目属于卤簿仪仗用乐之延伸，用于文庙释奠礼的周边环节，与祭孔雅乐之间不发生混淆。以明代京城的国学释奠仪为例，祭祀的核心程序由太常礼乐户（乐舞生）负责承应祭孔雅乐，而此前的引导乐，则由教坊司乐户承应："国学先师释奠，钦遣重臣行礼南雍，则祭酒主之，是为献官……其牲醴祭品，皆出太常。前期十日，移会诸司……前一日，致斋。奉常乘马，教坊司备乐，导送祝文祭品入庙。"[2] 阙里孔庙的丁祭引导乐，同样遵循封建国家的统一用乐规范，由孔府乐户演奏。

阙里孔庙的丁祭引导乐曲，其一为《迎凤辇曲》，用于文庙释奠吉礼核心程序之前的"张榜""迎祝""戒誓""迎牺牲""迎粢盛""省牲""视膳"等多项仪节。《迎凤辇曲》"旧传协律郎冷谦为之，自明初肄于太常，颁行天下至今遵守"。另有《朝元歌》，用于核心程序前后的"迎神""送神"环节，"盖燕乐之流，按其声字则太蔟之羽，俗称中吕调者也"。工尺谱字的书写字体多样，《圣门乐志》记载的工尺谱字采用较为常见的书写形式和谱字，计有"合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙"等字。在《朝元歌》之一里，共出现了"尺、工、凡、五、一"等5个工尺字。若以"上"字为宫，"凡""一"两个谱字就会作为偏音，频繁且无规律可循地出现在旋律中。我们知道，在丁祭吉礼场合下演奏的乐曲虽较为古雅，但也当属"华夏正声"，若使偏音无规律地频繁出现，显然是不合适的。

《朝元歌》之一（原谱）

工凡工尺工凡　凡五尺工尺工凡工尺　一五尺一一五一五凡

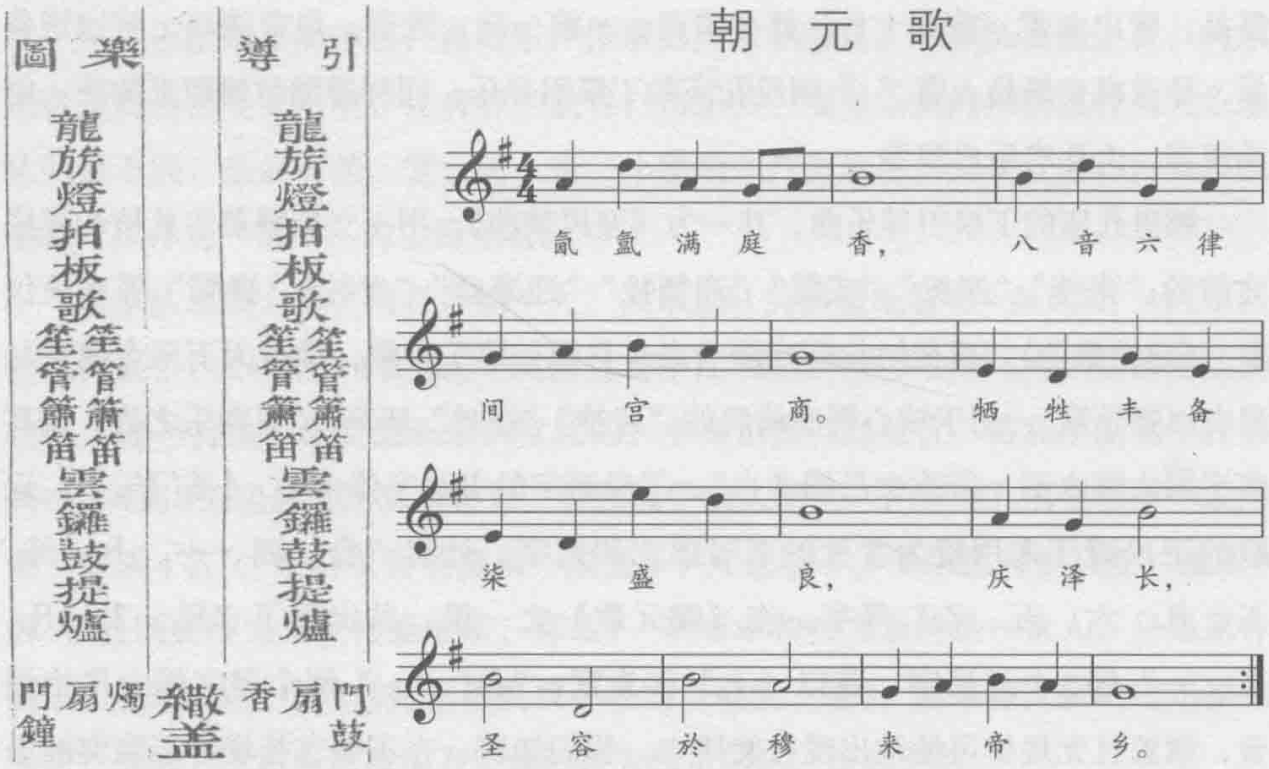
工尺凡　凡五　凡工尺工凡工尺

李来璋先生深入研究东北鼓吹乐，在工尺谱的译谱方面积累了丰富的经验。在《东北鼓吹乐工尺谱的解读与研究》一文中，他根据自己多年的译谱实践，总结出一首"翻调歌诀"，"翻调歌诀"中有云："乙凡同存别马虎，关键在于看六

① ［清］孔尚任：《圣门乐志》，第153—154页，第263页。

② ［明］李之藻：《判宫礼乐疏》卷三，文渊阁《四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987年。

五”，“有五无六尺为主”。[1] 根据这一歌诀分析，《朝元歌》之一当以“尺”字为主，又据《圣门乐志》记载，管乐器箫、笛定“尺”字对应林钟，《朝元歌》属分节歌，有歌词。经笔者尝试，译谱如下：左为《圣门乐志》记载的《引导乐图》（含乐队组合），右为笔者译谱的《朝元歌》之一（原曲歌词共有四段，此为第一段）。



3. 孔府乐户与吉礼、嘉礼、军礼用乐

在文庙释奠吉礼正祭的核心程序之前，孔府乐户负责承应启（崇）圣祠小祀吉礼的鼓吹乐。孔府的祭祀灶王等吉礼用乐，亦由孔府乐户承应。季宪代先生回忆，据老一辈人讲，乐户为祭孔（包括引导乐和小祀吉礼用乐）应差演奏的是“大乐”。据刘长友老师介绍，刘润田老人当年参加祭孔使用的乐器是E调的大唢呐，而大唢呐正是“大乐”的主奏乐器。

① 李来璋：《鉴名录》，香港：香港银河出版社，2001年，第176页。

图8、图9：曲阜孔庙的崇圣祠

明清时期于文庙正殿之外，另立启圣祠（崇圣祠）。于是，祭祀启（崇）圣祠便成为祭祀孔子之前，必须举行的礼制仪式。此项仪式，自明代以来被列为小祀[①]，从中央到地方官府均需按期行礼。明嘉靖九年，基于“父子大伦，不容紊乱”的考虑，“命两京国子监及天下学校别立一祠”，在释奠孔子之前，先祭祀孔子之父“启圣公”叔梁纥。[②] 清沿明制，仍于文庙释奠礼制仪式中设置这两套祭祀体系，并于雍正元年，把启圣祠更名为“崇圣祠”。[③]

按照宋元以来封建国家的规定，在文庙释奠吉礼的核心程序——释奠孔子的仪式中，达到一定级别的地方官府需用祭孔雅乐。但是，在明清时期文庙释奠礼的另一祭祀体系中，鉴于官方用乐制度已明确了小祀乐用教坊、乐用鼓吹的观念，[④] 因此，祭祀启（崇）圣祠，用乐户奏鼓吹乐，与中祀孔子用礼乐户承应祭孔雅乐之间，并无冲突。

文庙释奠礼制仪式中，用鼓吹乐（大乐）祭祀启（崇）圣祠是各地均需遵守的统一规定。乾隆年间，远在西南地区的云南省宜良县，于刊行县志内不仅记载了乾隆年间新颁的祭孔雅乐乐章，在“崇圣祠正位陈设”之后更是明确标示“不

① ［明］不著撰人：《太常续考》卷一，文渊阁《四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987年。

② 中央研究院历史语言研究所校印：《明实录·明世宗实录》卷一一九，据国立北平图书馆红格抄本微卷影印，台北：中央研究院历史语言研究所，1962年，第2839页。

③ 赵尔巽：《清史稿》卷八四，北京：中华书局，1976年，第2534页。

④ 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3、4期。

奏乐，用鼓吹”[1]。显然，这个“不奏乐”并非真的不准奏乐。崇圣祠祭祀之礼属于小祀，小祀只能用鼓吹乐。其不可演奏者，是专用于中祀孔子的雅乐，中祀孔子，必须使用祭孔雅乐。清人把“奏鼓吹乐”排除在“奏乐”以外，使我们确知，当时的文庙释奠礼制仪式中存在两套祭祀体系，与之对应的用乐明显有雅、俗乐之分，两者之间不可混淆。

在文庙释奠吉礼的核心程序结束后，尚有“燕享”“旅酬”和“分胙”等几项仪节。其中，“燕享”“旅酬”的礼仪场合，需用乐以飨宾客。由孔府乐户承应，用于祭祀结束后娱人的俗乐，属于孔府的嘉礼宴飨用乐。

如《明史》和孔府档案所述，明代孔府乐户中有一个“供奉女乐”群体；清代孔府女乐是“钦赐御乐”，“凡遇春秋大祭”（孔庙祭孔），都要“赴庙伺候，歌舞女乐”，而且，这还是“历代古来旧例”。可是，孔庙祭祀不准女性参加，孔府女乐以歌舞俗乐迎接宾客，供宴饮之用，这又谈何“历代古来旧例”呢？文庙释奠吉礼举行前后，最为适合孔府女乐参与者，正是“燕享”“旅酬”场合。在这类场合下，为满足娱人之要求，孔府女乐所表演的俗乐与世俗音声形式别无二致。[2]

孔府的嘉礼用乐，还包括进贺表文、迎接诏赦[3]等场合使用的鼓吹乐。在此类场合，不仅有孔府男性乐户鼓吹奏乐，还曾有孔府女乐参与[4]。显然，孔府女乐演奏的是细乐，而非渲染声势的大乐，这与元、明乐户以大乐、细乐应承卤簿仪仗用乐和嘉礼等用乐，一脉相承。至于军礼之救护日月食，较为简单，摆上祭品后，由几名乐户演奏几首“大乐”乐曲，活动即宣告结束。

4. 孔府乐户与礼制仪式外的俗乐

孔府礼制仪式以外的俗乐，包括用于年节庆寿、婚丧嫁娶，以及公府日常娱乐活动者。相对于祭祀灶王、救护日月食等小型礼仪用乐而言，承应娱人的俗乐，令孔府乐户更加不敢怠慢。末代孔府乐户张殿甲老人回忆，给孔府里应差“别误他的事，祭灶是小事，不吃不喝一会儿就（吹）完了”，但是，“发丧娶媳妇

---

① ［清］王诵芬：《宜良县志》卷二，影印乾隆三十二年本，故宫博物院：《故宫珍本丛刊·史部·云南府州县志》，海口：海南出版社，2001年，第247页。

② 关于启（崇）圣祠小祀吉礼用乐、“供奉女乐”，参见张咏春：《与文庙释奠礼有关的“雅乐”和“俗乐”》，《人民音乐》2015年第1期。

③ 《明史》卷五六，第1416页。按明洪武年间的迎接诏赦仪，“凡遣使开读诏赦，本处官具龙亭仪仗鼓乐……鼓乐前导”。

④ 《皇明经世文编》卷三四一，第215—216页。明代查革孔府女乐后，“每年进贺表文等项，止用该府鼓吹人役供应”。

不行”。乐籍制度下，孔府女乐曾是孔府礼制仪式外的俗乐之主要承载者，如徐学谟《题革衍圣公女乐疏》所述：“巡抚山东都御史杨俊民咨称：‘看得倡优杂用，原系前代陋习。以故衍圣公府女户、乐户一向开在载籍。洪武元年开创之初，中书行省未暇详议，将前项女户二十六户，照旧存设。原系沿习其旧，并非祖宗特恩创与。洪武末年都御史顾佐题准，将官妓女乐尽行革去，公私典礼、宴会不得杂用。一时，风俗为之肃清。至今无敢犯者。独公府女户、乐户相沿已久，未经厘正。以致凡遇宴会，俱用女乐供应。即使全无狎昵之私，亦非君子远嫌之道。相应将前所存女户二十六户，尽行查革，以后不许滥用。每年进贺表文等项，止用该府鼓吹人役供应。’……案呈到部，看得巡抚山东都御史杨俊民等咨称衍圣公府女乐二十六户，创自历代，为供林庙洒扫之用，非因宴会而设。议将裁革，尽归有司附籍收差。……衍圣公府原用女乐二十六户，据称始于前代。国朝开创之初，未暇厘正，迄今存设如故。虽事属相沿，而该府与各王府事体不同。况先圣俎豆之区，岂可以淫乐相混！乃孔尚贤时常宴会，辄令此辈供应，则又失乎创制之初意。背戾已甚，委宜裁革。既经抚按官会议前来、相应依拟题请。”①

据考证，自“明代晚期开始”②，为了看戏听戏，孔府曾建立过自己的戏班。把明万历年间查革孔府女乐事件，与孔府设戏班一事相联系，不难发现，孔府女乐擅长歌舞、戏曲等音声形式，正是对孔府女乐的查革，促使孔府建立自己的戏班组织。可谓“上有政策，下有对策”。乐籍制度解体后，孔府戏班组织更加独立，有专门的“管班头”管理，与孔府乐户不相统属。日常娱乐活动中的器乐曲欣赏，分独奏和乐队齐奏（包括孔府戏班的乐队）两类。关于乐队齐奏中乐器的配备，张克成老师说，“公爷听细乐，笙管笛箫都有”。

孔府的婚丧嫁娶、年节庆祝活动都要布置乐棚，如季宪代先生所说，“一个棚里边有一班”，“到你这棚你吹，到他那棚他吹”。以民国八年（1919）衍圣公孔令贻葬礼为例，孔府乐户召来六个乐班在六个乐棚里奏乐。张殿甲老人说，孔府发丧100天，“得听他100天的差”。孔令贻的灵柩下葬时，这六个乐班穿插在送葬的队伍前后，其中四个演奏“大乐”，另两个乐班演奏“细乐”。1936年12月16日，

① 《皇明经世文》卷三四一，第215—216页。
② 孟继新：《天下第一家》，第68—69页。

末代衍圣公、“大成至圣先师奉祀官”孔德成迎娶前清状元孙家鼐的孙女孙琪芳，这次婚礼自然少不了孔府乐户和民间艺人的参与，迎亲、娶亲、送亲时就有三个乐班的“细乐”[①]。参加过孔德成婚礼的乐人里只有张殿甲老人健在，老人回忆，那一次张家班带去了几十个人给府里奏乐。能被孔府邀请的艺人自然是远近闻名、技艺精湛者。季宪代先生的父亲季宝树、大伯季宝贵就曾多次被孔府召去应差。据家住邹城看庄白水村的孙化洋老师[②]介绍，他的父亲孙玉秀老人在世时，曾受孔府邀请，与别人搭班为孔府奏乐表演。在孙化洋老师看来，正是因为孙玉秀老人在鲁中南一带很有名望，才会被孔府邀请，能为孔府奏乐当然是很光荣的事。

（二）孔府礼乐户（乐舞生）与祭孔雅乐

所谓“祭孔雅乐”是祭孔乐“专乐专用”之后，在文庙释奠吉礼的核心程序中使用的乐舞，包括封建国家官方颁布的乐舞版本，以及历代以官方版本为基础的改动者。

1. 宋元时期颁降孔府的祭孔雅乐

如前文所述，自北宋至金、元时期，衍圣公就封的曲阜孔府均得到封建国家钦颁的祭孔雅乐。作为雅乐的表演者，无论是孔氏族人、曲阜县学学生，还是太常礼乐人、礼乐户，都是按照封建国家制度规定，承应钦颁、钦定的祭孔雅乐版本。

元代钦定祭孔雅乐主要有两个版本，即：改编自宋乐的《凝安》系列乐章和元代新撰的《文明》系列乐章。由于新撰《文明》系列乐章没有得到应用，故对其不作讨论。

> 按祭社稷、先农及大德六年祀天地五方帝，乐章皆用金旧名。释奠宣圣，亦因宋不改。
>
> 降送神曰《凝安之曲》，初献、盥洗、升殿、降殿、望瘞皆《同安之曲》，奠币曰《明安之曲》，奉俎曰《丰安之曲》，酌献曰《成安之曲》，亚终献曰《文安之曲》，彻豆曰《娱安之曲》。盖旧曲也，新乐章不果用。[③]

---

① 孔繁银：《衍圣公府见闻》，第126—127页。

② 孙化洋：1969年生人，出身于六代鼓吹世家，父亲是鲁中南“平派”唢呐演奏家孙玉秀。

③ 《元史》卷六八，第1697页。

用于元王朝文庙释奠吉礼的大成乐《凝安》系列乐章渊源自北宋后期大晟府所撰的释奠乐。为了体现改朝换代后的新气象，不可能完全照搬旧乐，故元代《凝安》系列乐章在前代旧乐的基础上略有损益，增加了郕国公酌献、沂国公酌献等奏乐礼节[①]。关于元代祭孔雅乐的乐章版本，《元史》等文献仅记其辞章，却不见乐谱。

了解元代祭孔雅乐，有必要借助现存的乐谱。依目前所见，记载该乐谱者主要有曲阜的《阙里文献考》、朝鲜世宗国王“实录”的《元朝林宇大成乐谱》等。经过比较可知：

第一，曲阜孔府的《阙里文献考》记载了曲阜孔府保存的元代钦颁祭孔雅乐乐谱[②]，该谱较之《元史》，仍缺少部分礼节的乐谱记载。作为地方官府一级，曲阜孔府收录的祭孔雅乐较之《元史》记载的钦颁者，礼乐仪式明显简化，这一区别似乎反映了中央和地方所行祭孔雅乐的等级差别。与钦颁乐章相比，《阙里文献考》所记版本多出了演奏成安之曲的“分献十哲”和“从祀”两项礼节[③]，此不同之处有可能是当时曲阜孔府祭孔雅乐的特色所在。另外，《阙里文献考》的终献乐章为成安之曲，而非钦颁乐章的文安之曲。

第二，朝鲜王国世宗国王[④]“实录”收录有《元朝林宇大成乐谱》，并且对元代后期官修制书《至正条格》记载的祭孔雅乐版本作出了简要的评论。《元朝林宇大成乐谱》不同于北宋大晟旧乐，增加的郕国公酌献、沂国公酌献等礼乐仪节与元王朝钦颁者一致，其歌辞绝大部分与《元史》所记相同，仅个别字句略有出入。考虑到朝鲜王国与元王朝的关系，奉元朝纪年为正朔，其各项制度多依据元王朝钦颁者，故朝鲜古文献保存的《元朝林宇大成乐谱》一定程度上反映了元代钦颁祭孔雅乐乐章的基本面貌，可能是元朝颁发给朝鲜王国的祭孔雅乐版本。《元朝林宇大成乐谱》同时以律吕字谱和工尺谱两种形式记写，与《阙里文献考》记载的元谱可以相互印证、补充。需要注意的是《元朝林宇大成乐谱》的亚献、终献乐章，虽然“实录”标明“亚、终二献奏文安之曲姑洗宫”符合钦颁定制，然

① 《山东通志》卷一一之七，第720页：“元祭宣圣乐章（自迎神至送神俱用大晟府旧曲，惟增郕国公、沂国公酌献二首）。”

② ［清］孔继汾：《阙里文献考》卷二四，《孔子文化大全》，济南：山东友谊出版社，1989年，第538—539页。

③ ［清］孔继汾：《阙里文献考》卷二四，第536—537页。

④ 朝鲜李氏王朝的世宗李祹（1397—1450年），在位时，中国正处于明王朝的中前期。

而实际记载者却与《阙里文献考》的终献乐章成安之曲完全相同，明显有别于《元史》收录的钦颁版本。① 联系《阙里文献考》所记版本对礼乐仪度的简化，不免令人疑惑：《元史》所收祭孔雅乐版本与后来钦颁各地施行者之间是否存在等级差别，元代的祭孔雅乐是否存在着颁发给中央和地方的两个不同版本呢？

图10：《阙里文献考》收录的元代祭孔雅乐乐谱　图11：朝鲜实录记载的《元朝林宇大成乐谱》（节选）

总之，以上所列《阙里文献考》记载的乐章版本，足以说明元代孔府礼乐户承载的是经过制度规范的祭孔雅乐。

2. 明清以来颁降孔府的祭孔雅乐

明初一度沿用元代祭孔雅乐。自洪武六年（1373）改定乐章之后，新的礼乐规范代替元代旧乐，在各地逐渐推行开来。明代孔府礼乐户承载的祭孔雅乐，明显不同于前代旧乐，在礼节、乐章旋律等方面均作出改变。

清代孔府礼乐户传习的祭孔雅乐版本主要有二：其一，源于明代钦颁《咸和》系列的祭孔雅乐；其二，乾隆八年钦颁的《昭平》系列祭孔雅乐，以及在其基础上改编的版本。②

由康熙五十五年版《圣门乐志》可知，自明洪武年间颁布《咸和》系列祭孔雅乐，直到康熙五十五年（1716），孔府礼乐户仍在使用明洪武版《咸和》系列乐章，这就是所谓的“祭明不祭清”。当我们把“人”（孔府礼乐户）、制度与“礼乐”（祭孔雅乐）结合起来考量，就不难理解：在明末农民起义的冲击下，曲阜孔

① 参见《朝鲜王朝实录·世宗庄宪大王实录》卷一三七。感谢韩国中央大学校国乐大学教授全仁平先生提供该资料。

② 关于清代祭孔雅乐的乐、舞版本，将另文详述，此不展开。

府“丁逃地荒，祭祀匮乏”，孔府乐舞生因“自今世乱，多致逃亡”，“以致礼节多废”①。因此，清初孔府祭孔雅乐的恢复需要一个过程，重拾演练多年的明代旧版本才是最为可行的选择。

图12：康熙五十五年版《圣门乐志》载祭孔雅乐乐章（节选）②

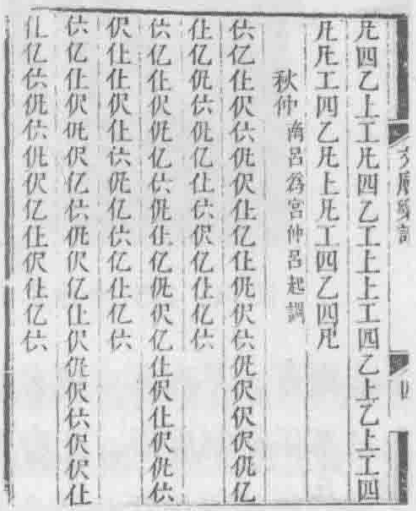


图13：乾隆八年钦颁祭孔雅乐乐章（节选）③

乾隆八年（1743），颁发新制《昭平》系列祭孔雅乐。至乾隆十二年，孔府礼乐户学成新颁雅乐。新版本的乐章词句、乐谱旋律、舞蹈动作等方面均明显不同于明代旧乐，为历时百年的曲阜孔庙丁祭“祭明不祭清”现象画上了句号。清亡后，孔府古乐传习所乐舞生演习的乐舞，以乾隆八年钦颁版本为依据。1957年4月，中国舞蹈艺术研究会在曲阜孔庙组织了一次祭孔乐舞表演活动，这成为前古乐传习所乐舞生的“谢幕”演出。④

① 孔府档案第0000079之3，转引自何龄修，刘重日，郭松义，胡一雅，钟遵先，张兆麟：《封建贵族大地主的典型——孔府研究》，第19页。

② ［清］孔尚任：《圣门乐志》，清康熙五十五年（1716）刻本。

③ ［清］孔尚任：《圣门乐志》，影印光绪十三年重刊本，《孔子文化大全》，第280页。

④ 转引自吴晓邦等：《曲阜祭孔乐舞》，中国艺术研究院内部资料，1957年，第33页。

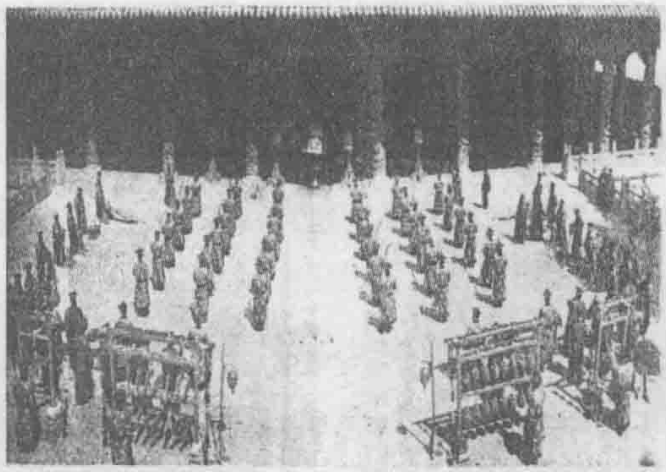


图14：1957年曲阜孔庙祭孔乐舞表演活动现场

就孔府乐户而言，早在元（或金）代后期，曲阜孔府的衍圣公已经拥有钦赐乐户。清雍正禁革乐籍制度后，孔府乐户的编制一直延续至20世纪上半叶，孔府乐户及其后人和门徒的奏乐活动至今不衰。就孔府的礼乐户来说，从蒙元立国初期，自故金太常礼乐人集中于曲阜孔庙肄习礼乐开始，直到20世纪初期孔府古乐传习所的建立，在其他地区的礼乐户群体或存或废之际，孔府的司乐机构和礼乐户的建制却得到了持续最久、最为良好的保存，享有封建国家特殊优待的孔府礼乐户群体一直延续到清末。可以说，在较长历史时期内，曲阜孔府同时拥有着乐户和礼乐户群体，研究孔府的乐户和礼乐户，具有典型意义。

作为王府、地方官府和军镇以外拥有钦赐乐户者，衍圣公所辖乐户既是特例，又具备与其他地方一级乐户相通之处。作为元代礼乐户的“起点”，曲阜孔府见证了礼乐户（乐舞生）群体由产生到消散的主要过程。孔府的乐户和礼乐户的分立，是封建王朝太常所辖乐署与教坊的分立，在地方一级的延续。孔府乐人群体承载的礼、俗用乐，与国家用乐的主导脉络同宗同源。研究孔府的乐户和礼乐户，了解孔府礼乐文化的制度作用和传统音乐中“人”作为主体的传承方式，有助于把握乐籍制度在地方一级的实施与延续，进而更好地认知中国传统音乐文化。

（部分内容原载于《“世界的孔子·孔庙与祀典”学术研讨会论文集》2010年）

明代北曲"云中派"钩沉

赵 楠[①]

与南曲四大声腔相呼应，北曲"腔"的多样性体现在其不同派别上，沈德符《顾曲杂言》载："自吴人重南曲，皆祖昆山魏良辅，而北调几废，今惟金陵存此调。然北派亦不同，有金陵、有汴梁、有云中。"[②] 在明代南北曲遍及全国的背景下，对"北调几废"这种现象应多方面考虑，沈德符云"北派亦不同"，提出此时较为突出的北曲派别有"金陵派""汴梁派""云中派"。"云中派"作为北曲三大派之一，长期以来，学界对其虽有所关注却未深入。既然"曲"的区域性发展是南北方皆存在的，考察南北曲任何一派都应该从音乐文化史的角度出发，把握在国家制度下，北曲三派与南曲众腔之间的联系，是否亦有腔与调的意义；从声腔上看，明代南曲地方声腔的确具有代表性，而北曲三派之一"云中派"是如何演化的，所谓"腔"与"派"对后世之曲与戏又有着怎样的影响。本文从"曲、腔、调"的整体发展环境出发，以乐籍制度、礼乐制度、声腔区域化发展特点来把握南北曲声腔、流派的演化，钩沉"云中派"代表性曲牌、声腔的风格，并从当下大同弦索腔地方剧种中把握北曲遗存。

一、明代南北曲互动下的曲、腔、派

南北曲首先是曲，曲是在历史某一时段社会制度下所形成的专业创作机制的产物，这种机制是以乐籍制度为主导，专业乐人与文人的互动创作。曲子从隋唐

---

① 赵楠，女，1988年生，中国艺术研究院2012级硕士研究生。

② ［明］沈德符：《万历野获编》（中），北京：中华书局，2012年，第646页。

孕育、宋代形成、元代彰显、明代延续的进程中不断发展，从曲牌意义上讲，在影响中国传统音声形态特别是俗乐文化的同时，也对礼乐文化产生重要作用。作为曲子词，从单一曲牌样态生发，在宋代呈现出“繁声淫奏，殆不可数”[①]的景况，其承载主体以地方官属乐人特别是女性乐人为主，当曲牌不断积累，在文人与乐人共同创作中，依不同宫调归类，呈多支曲牌联缀的音乐形态，先是被用于诸宫调等说唱音乐中，继而产生了用以演绎故事的戏曲。宋金时期依曲子词—曲牌—曲牌联套的发展脉络兴起的南北曲成为中国戏曲成熟的标志，凸显南北方曲牌演唱体系的区域性。从整体来看，南北曲同出一体，始终是在互融、互动中发展。

（一）南北之分

南北曲皆由曲而来，语音、方言是区域音乐风格形成的关键，在国家制度体系下，以都城为代表的音乐文化往往统领着主流音乐形态的发展趋势。宋初政治中心在中原地区，南方虽存在曲牌演唱的不同腔调，但其体系尚未完善，直到金人入主中原，宋廷南渡后，在乐籍制度的规范下，特别是有了一部分随统治者南下的专业乐人参与，融合南北方不同风格曲牌，加之文人对戏文的专创，产生了南戏。金人占据的都城燕京，则在曲牌联缀体诸宫调、散曲基础上融合北方少数民族音乐形成了北曲演唱的风格，至此南北方不同的曲牌演唱体系确立。从创承“曲”的机制来看，乐籍制度自北魏确立贯穿至清雍正时期[②]。南北曲虽然因政权迁移而形成差异，但在专业乐人创承中，其结构、形式仍存在相当的一致性，一些剧目如《西厢记》《董秀英花月东墙记》等在宋金对峙时还是南戏、杂剧共有的原创剧目[③]，这应是通过乐籍制度下有组织地传播而形成。

在南北曲互相借鉴发展过程中，国家制度起主导作用。《中原音韵》是元人周德清根据当时中原语音创立的，他在序中指出：“欲作乐府，必正言语，欲正言语，必宗中原之音。”[④]祝允明在《重刻〈中原音韵〉序》也提到：“惟金元北曲，乃用所谓中原之韵，盖因国都在幽燕地区，河洛相去不遥，其方言如是

---

① ［唐］王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》（第一集），北京：中国戏剧出版社，1959年，第106页。

② 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年，第3页。

③ 俞为民：《元代南北戏曲的交流与融合》（上），《山西师范大学学报（社会科学版）》2003年第1期，第60页。

④ ［元］周德清：《中原音韵》，俞为民，孙蓉蓉编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年，第229页。

也。”① 元代都城在幽燕地区，与汴洛同属北方语言区，而中原作为前代金的势力范围，院本演出已非常繁盛，又有宋杂剧的积淀，这对北曲体制、声韵均产生着深远影响，因此用韵方面，元代北曲仍回到了中原音韵的框架下。此外，北方少数民族音乐大量进入北曲，其兴盛除了有着整体方言环境的积淀，也与元代以“北方为上”的观念有关。元统治时期将人分为四个等级，蒙古人地位最高，南方人则被列为等级最低的“南人”，这种以北方为正统的观念，一定意义上促使北曲成为主流官腔。

明初定都金陵，虽然时间短暂，但仍以中原雅音为底本颁布了官方韵书《洪武正韵》。《明史》载：“明年（洪武八年），帝以旧韵出于江左，多失正，命与廷臣参考中原雅音正之，书成，名《洪武正韵》。”② 因南京地区旧韵与官话有一定差异，因此朱元璋命令以中原雅音为基础，修正音韵，这同时体现着北方文化的影响力，也意味着明代“以北为上”的观念向“以北为尚”转变，特别是永乐时期都城又回到了燕京，北方地位再次提升，北曲也具有正统象征。冯梦龙云：“自《中原音韵》既定，北剧奉之唯谨。南音从北而来，调可变而韵不可乱也。”③ 可见，南曲虽然因方言、腔调不同于北方，但创作中音韵也需遵循一定原则，这就是北曲体制对南曲带来的影响。就目前文献来看，金陵派是南方诸类地方声腔兴起时较为突出的北曲派别。从制度上来说，金陵派得益于南都教坊乐籍群体承载，南都教坊与京师教坊相呼应，作为南方乐籍制度中心，对周边地区具有辐射作用，应注意“地方官府用乐机构所辖官属乐人在为官府服务的同时也服务于社会，并与中央政府保持着相通性”④，这种创承机制使南北曲始终在“南中有北，北中有南”中发展，各地方官府乐人群体对南北曲的承载，既是体系内音声形态上下相通的显现，也是一种主体意识使然。

无论明代南方声腔如何兴盛，北曲的正统性仍具影响力，因此除活跃在北方地区，亦在南方形成派别。由于北曲受到制度、观念影响，在元明时期为普适性存在，在此基础上，南曲声腔通过对北曲的借鉴，受产生区域的方言、环境等影

① ［明］祝允明：《重刻〈中原音韵〉序》，俞为民，孙蓉蓉编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（明代编 第一集），合肥：黄山书社，2009年，第227页。
② 《明史》（第十三册），北京：中华书局，1974年，第3939页。
③ ［明］冯梦龙：《太霞曲语》，《历代曲话汇编》（明代编 第三集），第20页。
④ 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期，第6页。

响而形成区域内相对固定的曲唱风格。官腔在乐籍体系承载下具有统领性，虽然南曲声腔显现区域特色，但仍融入曲牌体系，呈现出官腔体制影响下多种声腔互动发展的样态。从语言学背景来看，有学者提出明清时期官话是“以保留在江淮方言中的中原正音为基础的通行语”①，南北方语言的互融在一定程度上也为南北曲“腔”的传播带来条件，加之南北曲体制的不断完善，共同推动南北通行的官腔产生，北曲三派与南方声腔也正是在此时生发。

（二）南腔、北派

据文献统计，诸类南曲变体声腔共十五种，即：余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔、杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔（池州调）、太平腔、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔、石台腔、调腔。② 南曲演唱以“定腔传字”为主，曲牌的腔调是声腔系统的主要载体，这也形成了南方以“腔”论曲乐的传统。教坊掌教司程万思所辑明万历年间《鼎锲徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》③ 中，“徽池雅调”指徽州腔，另题有“官腔”“青阳”“海盐”之名，由题名可以看到所收尽为时兴声腔，内容包括杂剧、戏文、传奇和时曲。在明万历年间胡文焕《群音类选》④ 中，也明确以“腔”作为分类，有“官腔、诸腔、北腔、清腔”，称北曲为“北腔”，昆曲为“官腔”，弋阳、青阳、太平、四平等腔为“诸腔”，南北散套、小令为“清腔”（非剧中曲）。这一分类几乎囊括了明中叶流行的南北曲体系内的各种声腔类型，既将剧曲、散曲区分开，也将昆曲剧目单列为“官腔”，“诸腔”则体现了南曲区域声腔的丰富。南方有众多方言区，相同曲牌演唱风格呈现差异性，在文人不断为声腔创作专有剧目后，经各地方官属乐人的传承，便形成了曲牌演唱的区域风格，虽有后世所称地方剧种含义，但诸腔之间仍有一定相通性。汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》就提到南曲诸腔之间的联系，“至嘉靖而弋阳之调绝，变以乐平，为徽、青阳”。⑤ 弋阳腔源于江西，乐平、徽州腔、青阳腔应属弋阳腔体系。再如“四平腔”明人经常将其与弋阳腔并举，而“太平腔”出于安

---

① 李葆嘉：《论明清官话的市民文化内涵》，《南京社会科学》1995年第6期，第66页。
② 廖奔，刘彦君：《中国戏曲发展史》（第三卷），太原：山西教育出版社，2000年，第38页。
③ ［明］程万里：《鼎锲徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》，《续修四库全书》（集部），第1778册，上海：上海古籍出版社，2002年，第517页。
④ ［明］胡文焕：《新刻群音类选》，《续修四库全书》（集部），第1778册，第231页。
⑤ ［明］汤显祖：《宜黄县戏神清源师庙记》，《历代曲话汇编》（明代编 第一集），第609页。

徽，形成之初或受到余姚腔影响，体现为滚唱加滚白的形式，说明南方“腔”是在各地声腔相互借鉴中不断发展。

北曲虽称“腔”，仍不同于南曲诸地方声腔，这是因为北曲以官话来规范声韵，其字声腔调建立在《中原音韵》的体系内，所以北曲的“腔”更具整体性、一致性。仇远《金渊集》：“吴下老伶燕中回，能以北腔歌【落梅】。”吴中的乐人由北方归来学会了这一曲牌，这里提到“北腔”，“北”即大地域中的北方，并没有像南方“腔”具体到小地域概念，这与《群音类选》中“北腔”的含义是一致的，“腔”就是“曲”的意义，北腔即北曲。

由“腔”再说到“派”，北曲生发于北方语言区，方言字声之间的差异小于拥有众多“乡谈”的南方，“北曲方言时用，而南曲不得用者，以北语所被者广，大略相通，而南则土音各省、郡不同，入曲则不能通晓故也。”① “北语所被者广”是北曲一致性传播的关键，相比较而言，南曲则因“土音”不相通，在传播上受到一定限制，诸腔之间差异性大于一致性。“派”强调的则是北曲区域化中对传统体制一致性的继承，金陵、汴梁、云中三地，具有官语流通的优越性，并且北曲“依字定腔”规范了字声的腔调，由此在北曲体系内派生出的不同唱腔风格，即所谓的“流派”“派别”之义。从南北曲曲牌演唱体系来看，“腔”与“派”都是指某区域内演唱曲牌，特别是演唱剧套所形成的，具有一定流传范围、历史传承体系的演唱风格，这种风格差异性使某地的戏曲音乐具有一定辨识度，这是“腔”“派”的共性，二者在这一层面上是相通的，“北曲三派”也可称为北曲三大声腔。

“腔”“派”的产生一方面与不同地域方言的使用有关，另一方面与区域专业乐人在南北曲交融中对曲牌演唱形式的不断完善有关。从北曲金陵派的形成可知，金陵作为明初都城也是南都教坊所在，是北曲创作基地之一。据苏州老郎庙碑刻考证，魏良辅隶属南都教坊乐籍②，加之他原是习北曲出身，因其官属乐人的身份，在南北曲兼擅的基础上，侧重于改良昆山腔中的方言、字声，就此才创作出水磨调的唱腔风格。可见，乐人隶属国家地方用乐机构，其创承具有制度化、体系化特点，这是南北曲体制能够在不同区域生发出不同声腔的关键。

---

① ［明］王骥德：《曲律》，《历代曲话汇编》（明代编 第二集），第108页。

② 程晖晖：《曲家魏良辅是乐籍中人说——兼谈乐籍群体、教坊体制对昆曲和传统曲牌的意义》，《中国音乐学》2013年第3期，第30页。

在明代南曲活跃的情况下，北曲形成区域派别，不仅是一般意义的自然传播，还应看到其特有的区域背景，金陵、汴梁、云中皆为明代高级别官府所在地。金陵派所在的旧都，经济富庶，集中了大批文人、曲家与乐人，南北曲兼容才能体现出两京教坊的上下相通性以及区域中心作用，在平行区域内，唯有“金陵派”具北曲代表性，这应与南都教坊在乐籍制度下传习北曲的传统有紧密关系。常居南京的戏曲理论家潘之恒（1556—1622）所撰《鸾啸小品》“乐技”载：“武宗、世宗末年，犹尚北调，杂剧、院本，教坊司所长。而今稍工南音，音亦靡靡然。”① 可见明中期，北曲杂剧、院本仍占据主流风尚，甚至教坊乐籍中人在南北曲兼习的同时，更加侧重于北曲，而对南曲只是“稍工”，明显看出两者不同地位，这种观念自然会影响着大批文人、官员对北曲的推崇，这也是北曲在高级别官府所在地形成派别的主要原因。

除了金陵显赫的南都地位，汴梁为周王府所在，云中为代王府所在。乐籍制度下官署乐人既服务于宫廷，也制度化、组织化地分布于各级地方官府以及各地勾栏、乐院、酒楼等娱乐场所中。史载地方官府音乐机构包括府县教坊、府州散乐、衙前乐、乐营，其中乐营则是州、府级别，包含有地方官府音乐机构、乐人演艺区域、居住场所等多层含义②，其中的乐人则由国家依制配给。

《续文献通考》：“赐诸王乐户。敕礼部曰：昔太祖封建诸王其仪制服用具有定制，乐工二十七户，原就各王境内拨赐，便于供应。今诸王未有乐户者，如例赐之。有者仍旧，不足者补之”。③

《礼部志稿》：“郡王原无拨给乐工，不许妄援奏讨。其另城郡王如遇迎接诏赦等项行礼，许有司拨送吹鼓手十二名，应用事毕，即回原州县当差。”④

宫廷对王府机构用乐是非常重视的，拨赐乐户形成了制度化样态，除了保证王府礼俗用乐的正常进行，还有国家在场的意义。国家依制拨与王府一定数量的

① ［明］潘之恒：《鸾啸小品》，《历代曲话汇编》（明代编 第二集），第207页。
② 郭威：《曲子的发生学意义》，台北：学生书局，2012年，第108—117页。
③ 《续文献通考》卷一〇四《乐四》，上海：商务印书馆，1936年，第3719—3721页。
④ ［明］俞汝楫：《礼部志稿》卷一六，文渊阁《四库全书》，台北：商务印书馆，1986年，第248页。

乐户，并且特制各仪式中用乐的组合形式，这样就进一步将王府用乐活动纳入了乐籍制度体系中，形成了国家与王府用乐的上下相通。

洪武元年以开封府为北京，《中州杂俎》有云“中州地半入藩府”，支系庞大的周府在周宪王时已有13位郡王，5位郡主。“汴梁派”的核心人物是周宪王朱有燉，因其爱好北曲，并亲自创作，领衔藩王府乐人团队。《如梦录》记载，仅原武郡王府中，就有“前后两厢舞旋，大戏数班”。① 可见，开封境内是由高级别官府乐营、王府支系乐班共同引领着北曲汴梁派的传播，彰显着区域风格。再加上一定数量的乐人群体存在，这样丰富的“试验田”恰好满足了朱有燉的创作需求，由此即形成了以王府为中心的北曲创作团队，汴梁派风格得到继承与发展。

云中派也有其特殊性所在，云中地区毗邻京师，所居九边重镇大同，在其治下军事卫所林立，并且自古也是北方少数民族的交流地域，有众多的地方官府驻扎。在乐籍体系各地方官府乐人的承载下，明代南北曲在不断互动过程中，呈现着南腔、北派区域化的发展趋势，因历史上政治中心长期在北，北方地域中生发的北曲一直为官方体系所重视。王府作为区域文化中心，用乐形式一定会辐射于周边地区，对所在区域的音乐文化产生影响，王公贵族对音乐的喜好，并参与创作，就使这些新创乐曲和音声形式融入乐籍并在体系内传播，以此显出区域风格。

（三）“入弦索”的南北曲

入明后，弦索曲唱不断发展，成为南北通行的官腔，此后北方弦索调的发展，亦是明代北曲在此时间节点上内部分化的结果。应对明代南北曲中“弦索”的相关概念加以把握，即何以称弦索为“官腔”？弦索调与弦索官腔是如何发展的？二者对南北曲的发展产生了什么影响？李调元《雨村夜话》转引沈宠绥《弦索辩讹》：“明时虽有南曲，只用弦索官腔；至嘉、隆间，昆山有魏良辅者，乃渐改旧习，始备众乐器而剧场大成，至今遵之。”② 这里提到弦索官腔，并且在一定阶段有着更为广泛的应用。因此，有必要厘清弦索与官腔的关系。

以弦索类乐器伴奏唐宋时期已有之，最初“弦索”只有乐器组合的含义，虽然文献中最早指出弦索用于清唱北曲散套③，但随着曲牌联缀体的发展，南北曲

① 孔宪易校注：《如梦录·街市纪第六》，郑州：中州古籍出版社，1984年，第32页。
② ［明］李调元：《雨村夜话》，《中国古典戏曲论著集成》（八），北京：中国戏剧出版社，1982年，第7—8页。
③ ［元］夏庭芝：《青楼集》，《历代曲话汇编》（唐宋元编），第489页。

在“入弦索”的曲唱机制上是相通的，明代弦索乐器开始伴奏南北曲。何良俊（1506—1573）《四友斋丛说》“词曲”中记载了南戏除《拜月亭》之外，《吕蒙正》《王祥》等九部南戏“皆上弦索，此九种，即所谓戏文，金、元人之笔也，词虽不能尽工，然皆入律，正以其声之和也”。① 可见，弦索伴奏是南北曲所共同存在的曲唱方式，如杨荫浏所说“上弦索仅是一个音乐技术上的配器问题。而且，从后来技术的发展看来，任何剧曲，都能上弦索——其剧在当时尚未上弦索，未必就能说明那个剧不能上弦索”②。从《北西厢》被称为《弦索西厢》，到沈宠绥（？—1645）的北曲论著《弦索辩讹》来看，“弦索”也侧重指北曲，且较之南曲，“弦索”在北曲中主奏乐器的地位更为突出。

北曲作为南北皆有的官方用乐形态，是国家制度的显现。李开先（1502—1568）《乔龙溪词序》中有云：“北人不歌，南人不曲。其实歌曲一也，特有舒放雄雅、凄婉优柔之分耳。吴俞、楚些，及套、散、戏文等皆南也。康衢、击壤、卿云、南风、三百篇，下逮金元套、散、杂剧等，皆北也。北其本质也，故今朝廷郊庙乐章，用北不用南，是其验也。”③ 李开先一语中的总结南北曲都是曲，只不过在历史的演进中形成了南北地域不同的音乐风格，提到“朝廷郊庙乐章，用北不用南”，郊庙作为吉礼是宫廷最高礼制仪式场合，在这里只用北曲，体现北曲地位之高，故李开先言“北其本质”，实则是北曲正统性的彰显，这应是南北方文人、士官“以北为尚”的原因所在。正德年间胡侍《真珠船》中在论述南北曲风格时认为北曲“大都舒雅宏壮”，而南曲则“凄婉妩媚”，故“今奏之朝廷郊庙者，纯用北曲，而不用南曲”。④ 这又从南北曲不同音乐风格的角度，揭示了北曲与仪式用乐风格的一致性。北曲礼制仪式的专用性贯穿着明朝一代，在乐籍体系下，继续创编、加工，体现在各级地方官府专业乐人所承载的官腔中，因此在文人阶层中也有着稳固的地位，而弦索作为北曲伴奏的主要乐器配置，弦索官腔的形态随之被赋予了文人之雅的文化内涵。

继南北合套、南北合腔的广泛使用，明代产生了大量南唱北曲的戏文，这与

① ［明］何良俊：《四友斋丛说》，《历代曲话汇编》（明代编 第一集），第470页。
② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981年，第699页。
③ ［明］李开先：《词谑》，《历代曲话汇编》（明代编 第一集），第400—401页。
④ ［明］胡侍：《真珠船》，《历代曲话汇编》（明代编 第一集），第207页。

弦索官腔在南方的实践有很大关系。至明中期，如沈宠绥所言，南方“北词之被弦索者”一方面“以吴侬之方言，代中州之雅韵”，一方面“腔嫌袅娜，字涉土音，则名北而曲不真北也”。① 可见，在南北曲不断融合下的弦索官腔，形式为弦索北曲，而声韵已近吴语，“字涉土音”说明是官语和方言并有，整体风格更偏于婉转低回的南曲。南北曲“行腔”方式不同，但实际结果是南曲传奇、散套中都有经过改造的弦索南曲，在一定程度上也体现了北曲的“南曲化”。从弦索官腔的形式上来看，南曲“入弦索”推动着南方地区南北曲的融合，魏良辅曾说“伎人将南曲配弦索，直为方底圆盖也”②，正说明了南北曲在各自的创作体制下，始终互相磨合，互相借鉴，南曲正是对弦索北曲有所吸收，在这种“方底圆盖”中发展较快，以致声腔的兴盛。

对于南方正在兴起的地方声腔来说，在乐籍体系内，由各地方官属乐人承载的声腔皆具广义上的官腔含义。选取万历以后明确标注声腔类型的戏曲选本来看，官腔也并无特定的声腔归属地，而是与各地方声腔并列提出。

表1：戏曲选本中的声腔③

声腔	选本	刊刻地域
官腔、诸腔、清腔、北腔	《群音类选》	浙江
官腔、海盐、青阳	《大明天下春》	福建
官腔、徽调	《新刊徽板合像滚调乐府官腔摘锦奇音》	安徽
滚调	《鼎刻时兴滚调歌令玉谷新簧》	福建
昆腔	《吴歈萃雅》《南音三籁》	江浙
	《乐府南音》	湖南
青阳	《乐府玉树英》《乐府万象新》	江西
	《新刻京版青阳时调词林一枝》	福建
昆腔、池调	《乐府菁华》《鼎雕昆池新调乐府八能奏锦》	江西
弦索、弋阳、雅调	《新镌出像点板缠头百练》	浙江
北调	《新镌出像点板北调万壑清音》	浙江

① ［明］沈宠绥：《弦索辩讹》《度曲须知》，《历代曲话汇编》（明代编 第二集），第467页、第617页。
② ［明］魏良辅：《南词引正》，《历代曲话汇编》（明代编 第一集），第527页。
③ 朱崇志：《中国古代戏曲选本研究》，华东师范大学2003届博士学位论文，第79页。

上述选本，多数是南北剧目皆收，也有将散曲与剧曲类别单独列出，地方声腔虽大多只在卷首标有题名，但罗列不同的刊刻地域，仍可以看到南方声腔跨区域的传播及南北曲通行的状况。从官腔与海盐、青阳、徽调并举来看，官腔是依附于乐籍群体承载、官方认可、在面向社会传播中形成一定影响力的声腔类型，在这一背景下，官腔应涵盖多个腔种。昆腔剧目在《群音类选》中明确列为官腔，可见万历之后昆腔发展迅速之势，官腔概念随之具体化为某一盛行剧种。弦索官腔则是官腔的特殊类型，若说地方声腔成为官腔是乐籍体系吸收、接纳、传播的过程，弦索官腔则是自上而下制度体系内一致性的显现，加之弦索北曲的政治影响力，尤其在文人阶层受到尊崇。

"官腔"作为一种声腔的类型，亦含有其承载群体的官属特性，即乐籍体系的一致性。明后期昆腔成为官腔的主流，在清代仍被称为"官戏"，与地方声腔的"土戏"相对应，体现着乐籍体系面向社会传播所产生的广泛影响力。南方弦索曲唱的官腔地位被昆山腔所取代后，反而摆脱了雅化的趋势，其散套进一步向俗乐时曲靠拢。虽然昆山腔兴起后成为了官腔的主流，但曾经的弦索官腔仍活跃于南方，不仅在清唱中存在于文人宴集的弦索北曲中，也向俗乐时曲发展，奠定了弦索调的发展基础。永乐十五年，皇帝将三百余首曲牌赐予寺庙用于礼佛，其中所涉及的北曲曲牌有228个，南曲曲牌129个，南北曲相同曲牌名18个。① 从曲牌数量上可以看出，北曲在国家制度观念中具有重要地位，这些曲牌也说明北曲小令有着深厚的创作基础。在南北曲尤其是以散曲、小令"入弦索"作为官腔通行的同时，区域化也伴随其中，在明中期时曲不断兴盛，乐籍体系内对各地弦索小曲的承载，使弦索曲唱形态进一步发展，弦索调就在弦索官腔的区域化中生发。

对由元入明这一节点的南北曲作整体认知，就会看到南北曲发展具互动特点。这两大曲牌演唱体系的互动，来自以乐籍制度为主导，教坊系统下地方官属乐人为主体的创承机制。由此，南北曲腔、派、调形成了具有一定相通性的区域化风格，北曲在区域内不断演化，产生三大派别。在以入弦索为主体的官腔影响下，结合各区域声腔特点，又受到明中后期时曲、小令兴起的影响，才形成了后期的弦索调，由弦索北曲、弦索官腔至区域化的弦索调，是弦索曲唱体系内发展

① 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期，第17页。

的结果。对腔、派、调的考察应看到其在中国音乐文化史中制度化、群体性的承载方式，由此来把握各类腔种在区域方言腔调基础上，由专业乐人系统化承载并积淀于当下的意义。

二、高级别官府承载下的“云中派”

作为北曲一派的大同“云中派”，从形成至其发展、影响，学界对其关注甚少，有则只将其作为大同戏曲在明代的发展特点而一笔带过，若对其探讨，还是要回到明代大同的历史环境中把握。

(一)“云中派”的创承机制

1. 历史环境

明代山西布政司下辖五府，太原府、平阳府、汾州府、潞安府、大同府；境内有三大王府，晋王朱棡为朱元璋第三子，洪武十一年（1378）就藩太原府（治今太原市）。代王朱桂为朱元璋第十二子，洪武二十五年（1392），就藩大同府（治今大同市）。沈王朱模为朱元璋第二十一子，永乐六年（1408）就藩潞州（后改潞安府，治今长治市）。大同有“云中”之称，最早始于战国时期，赵武灵王二十六年置云中郡，秦朝云中郡治内蒙古托克托东北，唐天宝年间改云州为云中郡，治大同。明代，大同军事地位继续提升，为加强防御，设九边，大同作为九边之一，领“州四县七”，实行军政合一的地方制度，大同府也称为大同镇。在大同又设总兵官以及山西行都指挥使司（又称大同都司，代行山西都指挥使司在大同的职权），足见大同军事地位的重要。正因为大同特殊的军事地理位置，明太祖改封豫王朱桂为代王坐镇大同。据《明一统志》，至天顺年间（1457—1464）代王一系得到急速的繁衍，府城内除代王府外，还有广灵王府、潞城王府、进贤王府等共计14座郡王府，万历年间（1572—1620）大同府城内郡王增至24位。

表2：山西三大亲王府人数统计①

亲王府名称	晋王府	代王府	沈王府
亲王数量	1	1	1

① 安介生：《从山西宗藩看明朝中后期出现的“宗禄困境”》，“区域社会史比较研究”中青年学者学术讨论会论文集，2004年，第51页。

（续表）

亲王府名称	晋王府	代王府	沈王府
郡王数量	12	18	16
将军数量	1085	1279	242
中尉数量	2200	1340	220
郡县主君数量	1511	1330	276
庶人数量	170	150	0
合计	4979	4118	768

代王一系在大同共经历十三代（1378—1644），其支系庞大，王府人口在全国各王府人口中排名第三位。

《明史》：代王桂生子十一，除长世子逊惴外，余十子均封为郡王，分别为广灵王、潞城王、山阴王、襄垣王、灵丘王、宣宁王、怀仁王、瞩川王等，自简至巍封郡王者，凡二十有三，而外徙者十王。①

《明英宗实录》：天顺三年，今大同城中，见有代府等十三府，将军、仪宾宅第三十余处，未出合郡王、将军及郡县主又不知其数，见今修理府第，尚有一十余所未完，军卫有司供给不暇，况大同城中止有一县两卫，而王府校尉、库子、厨役及长史司、皂隶役使人数俱在内。②

明代大同作为“九边”之一，实行军政合一的地方制度，代王领地内共建有14个卫所，最多时达22个，城内除代王府系外，卫所系统下又有山西行都司、帅府、大同前卫、大同后卫、都察院、旧布政分司、镇守总兵宅、镇守太监宅等机构。这些高级别官府的建立对大同的军事、经济、文化产生了一系列影响。在大同府、代王府、卫所的共同管辖下，大同与京师的联系更加密切，军事、商品贸易也带动了经济发展，可以说自北魏大同经历了都城平城的显赫时期，明代大同

① ［清］张廷玉：《明史》卷一一七，北京：中华书局，1974年，第3583页。
② 《明英宗实录》卷三〇八，上海：上海书店出版社，1982年，第6479页。

作为北方军事重镇，又一次迎来了它的繁盛景象。

谢肇淛《五杂俎》：九边如大同，其繁华富庶，不下江南。而妇女之美丽，什物之雅好，皆边寨之所无者。市款既久，未经兵火故也。谚称“蓟镇城墙”“宣府较场”“大同婆娘”为三绝云。①

明《大同府志》：其郡城内藩府有常禄之供，将士有世禄之养，商旅辐辏，货物涌贵。虽曰穷边绝徼，殆与内郡富庶无异，而奢靡过之。②

清《大同府志》：大同虽涉边徼，商旅辐辏以浮靡相炫耀，尚侈而少质实。③

明代大同地区经济的富庶，与同时期北曲“金陵派”“汴梁派”所在地可谓不相上下，经济的繁荣、交通的发达、往来的商品贸易为地区的娱乐生活带来了物质基础，众多高级别官府云集，同时也聚集着大批官属乐人。

《礼部志稿》：“又定王府乐工：例设二十七户，于各王境内拨与供用……郡王原无拨给乐工，不许妄援奏讨。其另城郡王如遇迎接诏赦等项行礼，许有司拨送吹鼓手十二名应用，事毕即回原州县当差。万历七年例。”④

国家依制配给王府乐人，同时又有地方官府用乐机构存在，尤其大同卫所林立，更加大了地方官府的用乐需求。在这样一座北方边塞大都市，娱乐生活必然丰富，对演剧等活动的需求也会增多，这就为明代北曲带来了发展空间。

2. 献戏酬神

从制度视角把握明代北曲在献戏酬神中的意义，可清晰地看到，乐籍制度下官属乐人承载的小祀具有国家制度化，由此推动着北曲杂剧的搬演。明万历二年

① ［明］谢肇淛：《五杂俎》卷四，上海：上海书店出版社，2001年，第80页。
② ［明］张钦：《大同府志》，大同市地方志编纂委员会办公室整理，1987年。
③ ［清］吴辅宏：《大同府志》，大同市地方志编纂委员会办公室整理，2007年，第132页。
④ ［明］俞汝楫：《礼部志稿》卷一六，文渊阁《四库全书》，第248页。

《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》[1] 为山西上党地区迎神赛社供盏时演出的底本，其中包括杂剧、院本、队戏达百种之多，其中吹奏曲目多为明清俗曲，可见明代北曲活跃于献戏酬神中。《明集礼》和《太常续考》所载明代国家制度中“小祀乐用教坊”，在宫廷之外，地方官府与教坊相关机构诸如“州府教坊”“府县教坊”“诸州散乐”“府县散乐”“衙前乐部”以及各州府乐营[2]，这是自上至下形成的官方用乐体系。小祀场合用乐具丰富性，除鼓吹乐、教坊大乐外，戏曲为献戏酬神中的主要形态。山西晋城泽州府咸丰元年（1851）所立五聚堂纪德碑载，在小祀中搬演戏曲皆称为“官戏”。“早年官戏一役，每岁犹祗万寿节、文昌宫、关帝庙、城隍庙、火神、马王等庙数处而已，近年增至六十余台……”[3] 泽州府是明代山西三大王府之一的潞王府治下区域，而同为一省王府建置的晋王府、代王府在小祀用乐体系上也应非常完善，“官戏”的概念延续至清代，可见在高级别官府管辖下，官祀具有一定历史传统性。

在明确官祀下献戏酬神的意义后，视角切换至“云中派”生发之地。大同地区在明清两代尤为重视关帝、龙神的祭祀。据清乾隆年间《大同府志》载：“关帝庙：一在鼓楼东街，创建无考，元泰定间敕降封号，紫石小碣，今不存。明景泰，嘉靖、隆庆、万历间，相继增修，俱有碑记。”[4] 关羽，汉封侯，宋封王，明封大帝，明代《太常续考》将“汉寿亭侯庙”列为国家小祀。在小祀制度下，酬神献戏为杂剧的上演提供了重要的平台。与该关帝庙配套的戏台是目前大同最早的元代戏台（20世纪50年代拆毁，现已复建），可以推断至少元泰定年间杂剧已用于奉祀关帝庙。从大同民间祭飨关帝庙的礼俗来看，更加能够把握云中地区北曲演剧传统的积淀。

> 明正德《大同府志》卷一《风俗》：五月十三日，民间祭飨关王庙。有幼儿女者，锁枷其项，以为免罪。凡三日，城中鼓声不绝。虽藩府亦然。[5]

---

① 杨孟衡：《上党古赛礼乐志》，李玉明主编：《三晋文化研究论丛》（第三辑），太原：山西古籍出版社，1997年，第179页。

② 项阳：《小祀乐用教坊——明代吉礼用乐新类型（上）》，《音乐与表演》2010年第2期，第32页。

③ 项阳：《小祀乐用教坊——明代吉礼用乐新类型（上）》，第145页。

④ ［清］吴辅宏：《大同府志》，第309页。

⑤ ［明］张钦：《大同府志》，第23页。

清顺治《云中郡志》卷二《方舆志·岁时纪》：四月八日，赴北岳庙焚香进纸。铺行各行于关圣庙献唱数日。共设花篮，纸工极其精洁。五月十三日，营室治祭，享祭伏魔帝君庙（蜀关羽），凡三日，鼓乐不绝。①

清道光《大同县志》卷八《风土·节序》：六月二十三日，布行祀关帝，仪极丰隆。献戏之外，又扮架戏十数出，举国若狂。颇有虑男女同途者，惟礼义自守之家能自禁约。至其奉帝君神像随架戏遍历街衢，殊为不敬。屡经名人晓导，间有自知其非者，然积习已久，猝难遽变。②

清雍正《朔平府志》：至士子祀先师文昌，农祀龙神，市人祀关圣、财神，各从其类，然多聚会敛供，各庙演戏，四时不绝。五月十三日，关圣庙演戏，祭赛，各处皆同。③

清乾隆《广灵县志》：四月初十日，合邑士民献戏，设供祭享关帝，凡三日。④

献戏关帝庙作为国家礼制的一部分，代王府等高级别地方官府亦要参与。《大同县志·杂志》载："王自是事神益谨，且每年加修葺。至今乐楼后砖壁犹存。"⑤代恭王是代王府第八代藩王，府志记载关帝庙戏台在代恭王时期每年加以修缮，使得乐楼后壁得以保存，代王对事神的态度如此恭谨，可以看出当年酬神演戏搬演杂剧也必是王府所倡导的。对于关王庙的祭飨，作为国家小祀，被民间接衍，正日祭祀无乐不成礼，张钦写到"藩府亦然"，从侧面说明代王府对酬神献戏的重视，并且与民间在礼俗祭祀上是同步的，这也是各层级教坊等用乐机构的职能体现。有代恭王对献戏酬神的重视，与之相应的北曲也必会得到推广，王府

① ［清］胡文烨：《云中郡志》，大同市地方志编纂委员会办公室整理，1988年，第67—68页。
② ［清］黎中辅：《大同县志》，大同市地方志编纂委员会办公室整理，太原：山西人民出版社，1992年，第166—167页。
③ ［清］刘士铭：《朔平府志》第二册，上海：东方出版社，1994年，第157—159页。
④ ［清］郭磊：《广灵县志》，台北：成文出版社有限公司，1976年，第105页。
⑤ ［清］黎中辅：《大同县志》，第760页。

乐户虽服务于藩王，但诸种音声技艺形式一定会融合云中地区的声腔特点，并辐射于周边，代王府与民同“乐”，亦显示出王府用乐的区域核心作用。由代王府周边乐楼所建年代看，多是嘉靖、万历所建，这期间为代王第八代至第十代时期，与沈德符万历年间所见到代王府用乐繁盛年代也较吻合，可见明中后期是“云中派”发展的最盛时期。

而在代王府以外，大同境内还有14处郡王府，王府乐人同州、县教坊乐人共同承担着小祀献戏、鼓吹乐等形式。献戏等演剧活动在社会层面推广，也是乐籍制度下乐人服务于社会的主要礼俗仪式场合之一。从侧面可见，历史上戏曲民俗一类活动必然为南北曲的上演提供保障，而且同属于吉礼，各地方官属乐人体系化承载，在明代宫廷郊庙仪式尚且只用北曲而不用南曲，至民间小祀仪式中，北曲应比之宫廷吉礼庄重的场合更为生动，这也是北曲在北方广阔大地得到百姓欢迎的原因。其上接宫廷，下达民间，在献戏传统深厚的明代，北曲在云中应占据主要地位，云中距京师较其他两派更为邻近，更能够直接受到都城音乐文化的传播与影响，乐人的交流也十分密切，这都为云中派的形成奠定了基础。

3. 乐籍制度下礼俗兼备的代王府用乐体系

洪武十一年，明太祖册封皇子朱桂为豫王，至洪武二十五年（1393），朱元璋改封豫王朱桂为代王，要关注的是，洪武年间，朱桂在未改封前与汴梁周王府的联系。“诏豫王桂驻汴梁。时周王徙居云南，因命豫王居其旧府，寻诏还，命周王长子有燉监其国。”（《太祖实录》）“二十二年，橚弃其国，来凤阳，帝怒，徙之云南，命豫王桂居其邸，寻止勿徙，使居京师，世子有燉理藩事。”（《明史》列传第三）朱桂进驻汴梁周王府有二年，在汴梁府与周宪王朱有燉有过共事经历。探讨代王世系的研究文章，很少注意到代王在改封前于周王府时期的活动，而北曲汴梁派的核心人物朱有燉在这一年已被正式封为周王继承人，汴梁是杂剧的生发地之一，朱桂在汴梁的两年内，应对中州地区的音声技艺耳濡目染，这对他改封大同，建立代藩之下的用乐系统，以及后世王府乐人的管理上，应有着直接的影响。

作为王者，享有国家制度下的特有权利，用乐也包括礼乐和俗乐。《明会典》卷五十四：

洪武初定：凡王国宗庙乐生三十六人。钟磬各一，瑟二，琴八，埙篪箫笛各二，笙四，柷敔各一，搏拊二，歌工八，舞生七十二，文舞三十六人各执羽籥；武舞如文舞之数，各执干戚，中各以二人为引舞。又定王府乐工例设二十七户，于各王境内拨与供用。十五年定王国乐工、乐器、冠服之制。凡朝贺用大乐，乐工二十七人，乐器用戏竹二，头管四，笛四，杖鼓十二，大鼓一，花梨木拍板一。冠服用红绢彩画胸背，方花小袖单袍有花。鼓吹冠。锦臂鞲，皂靴。抹额用红罗彩画，束腰用红绢。宴礼七奏，乐工八人。乐器用紫竹箫二，紫竹笙二，（竹秦）二，花梨木拍板一，冠服同前。迎膳大乐，乐工八人。乐器用戏竹二，杖鼓二，小鼓一，花梨木拍板一，冠服亦同前。其余乐工冠服用绿绢彩画胸背，方花小袖单袍。无花鼓吹冠。抹额以红绢彩画，束腰以红绢。

明洪武年间就规定了王府境内宗庙乐生36人，乐工27户，王府在制度下本来享有拨赐乐人的权利，另外各地方官府也有调配、输送乐人至王府的义务，这说明在区域内，各级别地方官府用乐具有相通性，这种方式乃为普适性存在于全国的王府用乐制度中。王府作为明代宫廷与地方沟通的重要机构，在区域内对国家礼乐仪式的实施与接衍，彰显着国家在场的意义，而除了国家依例拨赐的乐人外，王府因藩王对俗乐场合的不同需求，以及区域内音乐文化的发达程度，各地王府乐人的数量也会产生一定的差异，“云中派”所在的代王府就因其乐人数量的庞大而著名。

沈德符评价明代大同地区音乐发展状况时曾云：“所蓄乐户较他藩多数倍，今以渐衰落，在花籍者尚二千人。歌舞管弦，昼夜不绝。今京师城内外不隶三院者，大抵皆大同籍中溢出流寓，宋所谓路歧散乐者是也。①”

“所蓄乐户较他藩多数倍”，乐户数量应是以王府领衔，包括各地方官府乐人。“在花籍者”所指为乐籍中的专业从乐者，“花籍”体现着这一群体主要服务于俗乐场合，在代王府势力衰落期间，拥有的乐人与其他王府相比仍多出数倍，可见其乐籍群体的庞大。山西是历史上罪臣罪吏及其眷属没入乐籍群体高度集中的一地，大同又是明代重镇，如此群体化的专业乐人推动着北曲的创承，而云中

① 《万历野获编》（中），第612页。

地区多数卫所、地方官府在侑酒、宴享等私人场合中对女性乐人也有大量需求，由此形成“歌舞管弦，昼夜不绝”的景象。都城乐人“大抵皆大同籍中溢出流寓”，体现出王府之地乐人回流京师的特殊现象，随乐人的流动，“云中派”的北曲风格也会对都城音乐文化产生影响，又因都城的汇聚、引领，返播于各地乐籍系统中。云中地区多数卫所、地方官府在侑酒、宴享等私人场合中对官属乐人作乐也有大量需求，综合其历史背景，群体化的专业乐人应是推动北曲云中派创承的主要力量，为北曲活态承载提供了充分条件。“歌舞管弦，昼夜不绝”即是说明王府内用乐的频繁，也必然会对形成区域音乐文化中心，起到引领作用。都城乐人“大抵皆大同籍中溢出流寓”，体现出王府之地乐人回流京师的特殊现象，随乐人的流通，云中派的北曲风格也会对都城音乐文化产生影响。

除常规礼制性祭祀仪式外，王府所用俗乐伴随着王府的日常生活。晚明担任过大同灵丘县县令的宋起凤《大茂山房合稿》一书中，描述了明代山西诸王国内所辖乐人的具体情况：

> 晋女颜色事人，甚夥欤。明高帝分封列国，国君声色之娱，胥有乐部，部有籍，籍有院，院有恒数，多至千名，杀至半千止焉。数于晋为盛，诸王凡一院，计千户而三分有之，户辄三五人，其部之长也。凡称寿、称贺、吉事、大宾，按谱进诸国史，国史比数进诸国监，国监比数进诸王。兹长之事，于官者也。其未事于官，号若息而载谱者，每长之下，以女女之，更有二三人焉。长则精于音律，得承御；少虽谙于音律，不令承御。长老谢去，上长出长之外，此复有名，不入籍，身不供奉，居不列院，长与少一如院长。女之之法，散处境内外者，又不下数百焉。承御之长，进以百，乐以耦，歌以班，自奏古乐府，舞长袖。按成律，循臣妾大礼外，不得出其繁词新声，淫音艳曲。与夫冶装奇服献媚取容者，一奏馐一。上馐尽，奏亦止。奏止，各罢去。上不渔色，下不诲淫，良制也。①

这里详细说明了山西诸王国内乐部分为多个层级，其人数至少有五百人之多，

① ［清］宋起凤：《大茂山房合稿》卷六，清康熙二年刻本（1663），第700页。

在“称寿、称贺、吉事、大宾”礼制仪式中，用乐规模须按照一定比例进献，乐人都须精于音律，最终乐人按年龄分层级，并且有在府中承值的，也有王府外的，乐队规模数以百人，对仪式中乐人进乐的要求也极为细致。这让我们看到一个制度上井然有序的王府乐人群体，“数于晋为盛”说明山西王府内用乐确为典型，“大礼外，不得出其繁词新声，谣音艳曲”，说明乐人礼俗兼备，不同场合奏乐有明确的乐曲风格规定。这里展现了地方官府用乐体系的丰富性、秩序性，乐人群体有一套严格的制度规范，也揭示了乐籍制度在明代所发展出的适应于政治体系的王府用乐制度，这一地方用乐体系与宫廷接通，彰显国家与地方的相通性。

《张小山小令后序》云：“洪武初年，亲王之国必以词曲一千七百本赐之，宪宗好听杂剧及散词，搜罗海内词本殆尽。”① 各地词人进献词本于宫廷，宫廷必召集乐人依词唱曲，这样才能满足宪宗的用乐需求，又乐籍中人“男记四十大曲，女记小令三千”，小令得以在女性乐户身上继续承载，以此下拨到全国的亲王之国中，必然形成乐籍体系下的一致性传衍。值得注意的是，这里已并无特指南曲、北曲，依照南北曲的演出形式，这些词本既可以演出杂剧的剧曲，也可以清唱散曲的散套，所以一千七百本中应包括了南曲与北曲的大量曲牌。在拨赐乐户的同时，宫廷要按例赐予配套词曲，“宪庙好听杂剧及散词”，“词曲”应包括杂剧及散词的南、北曲牌，“搜罗海内词本殆尽”，各地词人进献词本、剧本汇集于宫廷，如此南北曲牌皆被武宗下拨到亲王之王国中，这是云中派生发的基础。“词本”在这里即是“底本”的意义，赐予王府，使得大量的词本供代王享用，加之大量乐籍中人服务于王府，具备完善的演出机制，推动区域风格的形成。经由亲王对“底本”曲牌、声腔进一步加以规制，排除南曲部分，大量北曲曲牌汇聚的杂剧、散套被各藩王推崇，这便是代王府用乐体系对北曲云中派形成所产生的引领作用，如此代王的倡导也保障了云中派的发展。

宋起凤在记载明清之际朝野逸事的笔记小说《稗说》中，描述了大同代王府中的乐妓情况：

> 云奚宿重兵，以骁勇著称，又为代藩开邸地，中设教坊，乐籍色艺冠一

① ［明］李开先：《词谑》，《历代曲话汇编》（明代编 第一集），第403页。

时。武宗尝微服作军官装，时往来王国中，因与院姬某狎。姬某故籍中擅名者。妙能琵琶，浑不似诸乐器。又善音，兼工打球走马诸戏。云中妇女生而艳丽，不假膏泽而明媚动人。①

以“乐籍色艺冠一时”称赞代王府乐户的规模与技艺，这里讲到武宗与在籍女乐人的轶事，描写了教坊中女乐人擅长的各类弹奏技艺，提到琵琶、浑不似，二者皆为北曲弦索的主要乐器。同时从他的描述中，可见代王府内是设有教坊的，这应属于高级别官府的教坊系统。教坊自唐以来建立，制度逐步完善，地方官府中的教坊是国家礼乐制度的一部分，从共时层面看，全国范围内既有宫廷教坊，又有府县教坊、王府教坊、衙前乐营等机构，保证国家礼、俗用乐的接衔。其中乐营是州、府级别，包含有地方官府音乐机构、乐人演艺区域、居住场所等多层含义②。又《万历野获编》载“惟藩镇军府例设酒糺以供宴享，名曰营妓。其知名者如薛涛、刘采春之属，而京师则无之。”③ 明代大同为“九边重镇”，大量高级别官府的所在，势必增大了用乐需求，众多地方官府的教坊机构遂即形成组织态传播。官属乐人群体，是乐籍制度下的常规性群体，他们分布于各机构中，保证了用乐活动的上下相通，以及乐曲的一致性，郡王府用乐就需要从州县教坊中拨用，显示了一区域内各机构乐人所奏之乐具有一致性。由此高级别官府下礼俗用乐使区域性用乐保持着相对统一，这也是“云中派”风格形成的因素。

历史上多有罪臣罪吏俱发山西，其眷属被配为乐户的现象，大同一地更是乐户聚居地，他们经常被当地官吏召至以供娱乐，这样必构成王府用乐礼俗兼备的样态。如汴梁派中周宪王对北曲、弦索调的创作做出了很大贡献，而代王府虽然拥有大量专业乐人，每一代的代王对音乐文化的喜好、倡导与北曲形成流派之间也有着深刻影响。代王一系朱桂、朱聪沐都以骄奢暴躁闻名，《明孝宗实录》卷四十记载：“代王莞，命摄府事，聪沐益酗暴，居丧无礼，置酒作乐，召妓者歌舞，极诸淫纵。”女性乐人经常被征召于侑酒场合中歌舞作乐，这些俗乐宴饮在明初代王世系成常态化存在，这样的氛围也会成为云中地区的音乐指向标，官府中大量

① ［清］宋起凤：《稗说》卷一，谢国桢编《明史资料丛刊》（第二辑），南京：江苏人民出版社，1982年，第10页。
② 郭威：《曲子的发生学意义》，第108页、117页。
③ 《万历野获编》（下），第901页。

的用乐需求促进着音乐市场的发展。在这些私人宴饮场合中主要用乐形态即为弦索伴奏的小令、小曲，在官府用乐需求下，由专业乐人群体性承载，为云中派弦索小曲带来了不断创承的平台。

从曲牌名称看，北曲本身就有来自北方少数民族番曲，徐渭《南词叙录》："今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟狼戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。"① 虽然徐渭对北曲这种北地之声的来源、风格流露出鄙夷之味，但他直接道出了金元时期北方边地少数民族音乐的盛行，因而此风格会被北曲吸收，并随体系下乐人的创承，融入到中原地区。云中地处北方边地，风土民情与金陵、汴梁有极大不同，核心区域——大同，为山西最北部，辽金时期为西京陪都所在地，历史上先后有匈奴、鲜卑、契丹等少数民族入驻云中，明代朝廷在大同镇开设马市，在与蒙古的经济往来中，云中派也必定会受到北方少数民族的影响，这种豪放的少数民族音乐风格也使云中派能够独树一帜。

（二）"云中派"的弦索调体系及代表曲牌

云中派作为北曲一大区域性流派，其音声技艺呈现多类型特点。在对词本的选择上，王府以北曲杂剧、小令为主体，充实着云中派曲牌演唱体系。从曲牌角度来看，元代支曲"叶儿"，已是北曲常见音乐形态，北曲小令在明代的发展，值得关注。元燕南芝庵《唱论》："凡唱曲有地所，东平唱【木兰花慢】，大名唱【摸鱼子】，南京唱【生查子】，彰德唱【木斛沙】，陕西唱【阳关三叠】【黑漆弩】。"② 说明不同地域对曲牌演唱有着不同选择，因此曲牌也形成了区域化的演唱风格，这些具有区域代表性的曲牌是乐籍体系内一致性传承下，融合地方方言固化形成的演唱腔调，不同地域的曲牌风格也使乐人承载的"小令三千"内容不断丰富，使小令有了自上而下承载与自下而上融入的双重特性，这种机制促进着弦索调的生发。在魏良辅《南词引正》中能够看到明代北方盛行的几大腔调："五方言语不一，有中州调，冀州调，古黄州调。有磨调、弦索调，乃东坡所传，偏于楚腔。唱北曲宗中州调者佳。……关汉卿云：以小冀州调按拍传弦，最妙。"从地域来看，北方形成的区域腔调主要有中州调、冀州调；从风格来看，磨调为昆

① ［明］徐渭：《南词叙录》，《历代曲话汇编》（明代编 第一集），第484页。
② ［元］燕南芝庵：《唱论》，《历代曲话汇编》（唐宋元卷），第462页。

腔改良之前的区域腔调，弦索调则为弦索类乐器伴奏的散套形式，在“入弦索”南北皆有的一致性下，在北方盛行的区域化的弦索调就形成了弦索北调。明代“腔”“调”应是后世“声腔”发展的萌芽形式，是曲牌区域演唱风格的意义，因此明代声腔的概念与后世对应剧种的声腔仍有所区别。

> “元人小令，行于燕赵，后浸淫日盛，自宣、正至成、弘后，中原又行【锁南枝】【傍妆台】【山坡羊】之属……北方惟盛【爱数落山坡羊】，其曲自宣、大、辽陈三镇传来，今京师技女，惯以此充弦索北调。”①

元人小令在燕赵之地盛行，大同亦属此区域内，小令【爱数落山坡羊】更是从大同等地传入都城，说明明代时曲演唱在云中地区有一定积淀。以小曲充“弦索北调”，较之广义的弦索调（南北皆有）来说，突出了弦索调在北方流传的区域性。京师乐人可以将【爱数落山坡羊】轻易地“充弦索北调”，将富有大同等边地区域特色的“数落”【山坡羊】纳入弦索北调体系，还是因为有乐籍体系下弦索曲唱一致性的基础，体现着都城作为政治文化中心，对各地特色腔调的汇聚。《帝京景物略》描述京都上元“灯市”中元宵节作乐场景，“乐则鼓吹、杂耍、弦索……弦索则套数、小曲、数落、打碟子，其器则胡拨四、土儿密失、叉儿机”。② 另在“灯市篇”中提到“队伍杂耍南北腔，东楼巧妙西无敌”。在京城既有弦索北曲、鼓吹、杂耍参与到民俗节日中，也呈现着南北腔调汇流的场景。从弦索的伴奏乐器及演唱形式来看，“数落”与套数、小曲并举，说明其已是弦索调下的一种较为成熟的音乐形态，而邻近京师的云中地区亦流行小曲的“数落”形式，可见都城与邻近的代藩之地在音乐文化交流上的密切。

再从【山坡羊】这一曲牌的唱法来看，《客座赘语》卷九俚曲条载：“里弄童孺妇媪之所喜闻者，旧惟有【傍妆台】【驻云飞】【耍孩儿】【皂罗袍】【醉太平】【西江月】诸小令，其后益以【河西六娘子】【闹五更】【罗江怨】【山坡羊】。【山坡羊】有沉水调，有数落，已为淫靡矣。”③

---

① 《万历野获编》（中），第647页。
② ［明］刘侗，于奕正：《帝京景物略》，北京：北京古籍出版社，2001年，第58页。
③ ［明］顾起元：《客座赘语》，《历代曲话汇编》（明代编 第二集），第400—401页。

“【山坡羊】有沉水调，有数落”[①]，同一曲牌在乐籍体系内呈现着整体一致性下的区域丰富性。云中地区的【爱数落山坡羊】从其数唱之腔调来看，属于弦索调小曲形态，作为北曲曲牌【山坡羊】的一种变体，较传统北曲体制已有进一步发展。沈德符评价【爱数落山坡羊】为“语秽亵鄙浅，并桑濮之音，亦离去已远，而羁人游婿，嗜之独深，丙夜开樽，争先招致”。可以看出，他不满于地方传来的一系列世俗化的小曲曲牌，但又必须承认这种北曲风格被广泛接受的事实，尤其是在文人主宰的传统北曲渐渐边缘化的明中后期，具有区域特色的弦索调已开始兴起，这种感叹也源于他对传统北曲体制的一种尊崇与坚守。

此外，金元一度盛行的北曲【耍孩儿】即【摩合罗】，为明代时曲曲牌之一，经过清代弦索腔在云中地区的演化，当下晋北地方剧种中【耍孩儿】的使用非常普遍，并且孕育了以曲牌为名的耍孩儿剧种，明代大同地区也盛行着与“摩合罗”相关的礼俗（详见下文），这也说明【耍孩儿】在大同的生发有着悠久的历史，应属于云中派演化期中的代表曲牌之一。弦索调作为明代北曲的进一步发展，其短小的结构更适用于女性乐人所服务的宴饮场合，正如顾炎武在描述明代大同繁盛景象是“彩帛连楼满，笙歌接巷繁”，彩绸装饰的乐楼接连不断，绵延的小巷尽是笙管伴奏的歌声。在官府用乐需求下，形成专业乐人群体性承载，北曲云中派才有了不断创承的平台。

图1：浑源县元代永安寺　东壁壁画天地人神图局部（小琵琶）

① 【数落山坡羊】同【诉落山坡羊】，另有侍调【山坡羊】。参见冯光钰：《中国曲牌考》，合肥：安徽文艺出版社，2009年，第277页。

宋起凤在描述代王府教坊歌妓时提到，乐妓擅琵琶、浑不似，尤其浑不似在北方文人曲集中多次出现。浑不似应是在南北曲皆有弦索调的基础上，云中地区弦索北调使用的特色乐器。“浑不似”区别于中原本土乐器，它又叫“火不思”“胡不思”等，是北方少数民族马上弹拨乐器，形状比琵琶小，发音清晰、明亮、音色柔和优美，富有草原情调。

沈德符在《万历野获篇》中也对其形制及名称有详细记载：“今乐器中，有四弦长颈圆鼙者，北人最善弹之，俗名‘琥珀词’，而京师及边塞人又呼‘胡博词’，予心疑其非，后偶与教坊老妓谈及，曰此名‘浑不是’，盖以状似箜篌，似三弦，似琵琶，似阮，似胡琴，而实皆非，故以为名。本虏中马上所弹者。”① 云中地区常用的浑不似很可能源于北方少数民族，引入后成为京师及边塞地区常用乐器，同时也被教坊专业乐人所使用，从地域来看，边地与京师共有，这里边塞应包括云中。

在大同元明寺庙音乐图像中，犹可见到弦索乐器在音乐组合中的使用情况，也可以侧面说明云中派弦索调体系有一定的历史积淀。大同自古以来就是多民族聚居地，曾为北魏都城平城，鲜卑族是北方诸少数民族中音乐发展进步最快的一支，在其统治平城时期也将少数民族音乐与汉族融合，这在北魏平城的乐舞、百戏音乐图像中均有体现。大同地处汉、蒙民族分布地区的过度地带，北控大漠，明代经常受到蒙古瓦剌、鞑靼部的侵扰，之后“俺答封贡”，朝廷于大同开通马市与蒙古进行贸易，促进了云中地区与北方少数民族的交流，胡曲元素应在这一阶段大量融入云中派北曲中。作为北曲三派之一的云中派，在乐籍制度下高级别官府乐人体系内传承弦索调的同时，又受到北方少数民族音乐风格的影响，这是云中派弦索北调与其他三派相比，独树一帜的声腔风格。

从语言上来看，云中与汴梁虽同处北方，语音仍有差异性，云中语音属于晋语系统，大包片，区别于其他片区，其最大特点一是保留古入声读音喉塞韵尾，二是受官语影响较深，“大同方言与北京方言的声调相当，只少数字例外”②，两地语言、风俗的相近推动着云中与京城音声技艺的互动，这是构成云中派曲牌风格的重要方面。

---

① 《万历野获编》（中），第650页。

② 马文忠，梁述：《大同方言志》，北京：语文出版社，1986年，第56页。

三、“云中派”的当下积淀

北曲经过元代的鼎盛、明代的延续，发展至清代，在乐籍群体的创承过程中，曲牌体系进一步扩展，一方面大量杂剧作品问世，以剧唱形式巩固着北曲体制，另一方面曲腔分离，在弦索北曲的基础上，专业乐人对弦索小曲的不断创承，使弦索调更加多元化，在清中叶形成了弦索腔系统。这种发展趋势说明北曲的曲、腔在清代仍是并行发展且各自演化。清代南北区域声腔相互借鉴，弦索调在原有区域风格基础上不断积累，充实着曲牌联套，孕育着板式变化体制。由南北曲曲牌派生出来的小令、小曲被学界称为“明清俗曲”，“明清俗曲”作为近代出现的称谓，是一种融文学、音乐与表演为一体的综合性艺术形式①，但梳理北曲整体发展脉络，这些所谓的“俗曲”是在元、明、清以来，弦索伴奏的小令基础上发展形成的，因此本文仍以历史上形成、积淀于当下的“弦索声腔系统”为研究对象，从当下大同地区弦索腔剧种中考证云中派的遗响。

从制度上看，清代《皇朝文献通考》载：“国初亦设教坊司。而朝会宴享所奏有用时俗曲调者，盖沿明代之旧也。”② 充分说明清初在乐籍制度延续下，宫廷用乐形态是以继承明代南北曲为基础，对时兴腔、调的融汇与创承。王骥德（？—1623）《曲律》：“至北之滥流而为【粉红莲】【银纽丝】【打枣竿】，南之滥流而为吴之【山歌】、越之【采茶】诸小曲，不啻郑声，然各有其致。”“小曲【挂枝儿】，即【打枣竿】，是北人长技，南人每不能及。”③ 上述所载南北方曲牌衍生后世俗化的小曲，在明代已有一定积淀，这就为清代弦索小曲的兴起奠定了基础。北方作为北曲的生发地，弦索北调风格更为成熟，“是北人长技，南人每不能及”，这也与当下弦索腔地方剧种的流行地域多集中在中原地区相吻合，以下列举主要弦索腔系统剧种：

表3：弦索腔地方剧种分布地区

山西	山东	河南	河北
罗罗腔、耍孩儿、弦子腔、晋北道情	柳子戏、大弦子戏、罗子戏等	卷戏、越调、曲剧等	丝弦、老调等

① 刘晓静，王婷：《明清俗曲中百姓社会生活的记录》，《艺术百家》2014年第4期，第143页。
② ［清］《清朝文献通考》卷一七四《乐考二十·俗部乐》，北京：商务印书馆，1936年，第6375页。
③ ［明］王骥德：《曲律》，《历代曲话汇编》（明代编　第二集），第9—10页。

值得关注的是，山西弦索腔剧种多发源于大同一地，这与大同为明代北曲云中派的核心区域显然有着直接关系，应是云中派弦索腔整体一致性下区域丰富性的体现。清代腔、种之间交流比之明代可谓是一个“加速度”时代，区域声腔代表的“花部”之所以兴起与乐籍制度解体有密切联系。项阳在《从官养到民养：腔种之间的博弈——乐籍制度解体后戏曲的区域、地方性选择》《雍、乾禁乐籍与女伶：中国戏曲发展的分水岭》中，揭示了清雍正元年乐籍制度解体，戏曲班社由官养转向为民间服务，这为雍乾区域声腔的兴起带来了深远影响，也正是在此背景下，乐人为了生计，自组班社，在迎合社会民众需求的前提下，往往需掌握不同种类声腔，并在多地做场，这加强了各区域声腔之间的交流，构成了弦索腔系统形成的历史背景。

（一）弦索腔系统下的灵丘罗罗腔

清代受弋阳腔高腔系统影响而产生的多种声腔，较为突出的是罗罗腔，当下罗罗腔流行于大同灵丘及其周边浑源、繁峙、涞源一带，旧称“侉罗戏”，属多调性曲牌联缀体。从音乐本体特征上看，灵丘罗罗腔的唱腔大体可分宫调式的“数词”，徵调式的“娃子”两大系统：“娃子”系统是以两个三三式的六字句为上句，再配一个七字句为下句的唱词。将明代《风月锦囊》中【耍孩儿】、河北音乐会《泰山宝卷》与罗罗腔【娃子】对比，可以看到这种定格与北曲【耍孩儿】仍有相似之处。

表4：【耍孩儿】曲牌词格对比

《宁王》【耍孩儿】 《风月锦囊笺校》①	《泰山宝卷》【耍孩儿】 河北大城东留各庄抄谱②	罗罗腔【娃子】 《描金柜》“在朝房改姓名”
伍知府，没道理。 黄韭菜，老米饭。 教我怎生吃？	前来到，一涧中， 万丈深，路不通， 着人一见心愁闷。	进昆山，改姓名， 本姓张，改姓龚。 张九成就是真姓名。

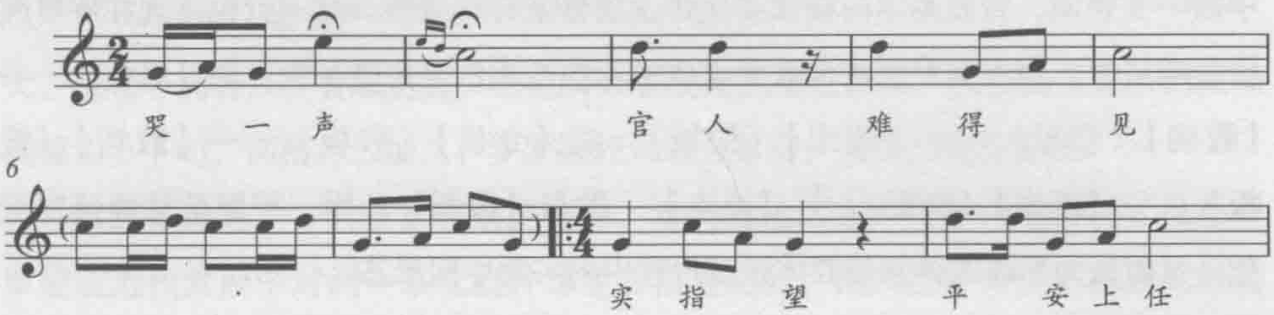
据不完全统计，包括罗罗腔在内全国有50多个剧种使用【耍孩儿】作为主要或者辅助唱腔。灵丘罗罗腔数词系统常用曲牌中有【数词】【山坡羊】【流水】等，在演出中，流水板即是数词的滚唱形式，两者也经常衔接在一起。明王骥德《曲

① 孙崇涛，黄仁忠：《风月锦囊笺校》，北京：中华书局，2000年，第32页。

② 河北大城县东留各庄茶棚社，康熙元年《天仙圣母源流泰山宝卷》抄本，考察时间2014年5月16日。

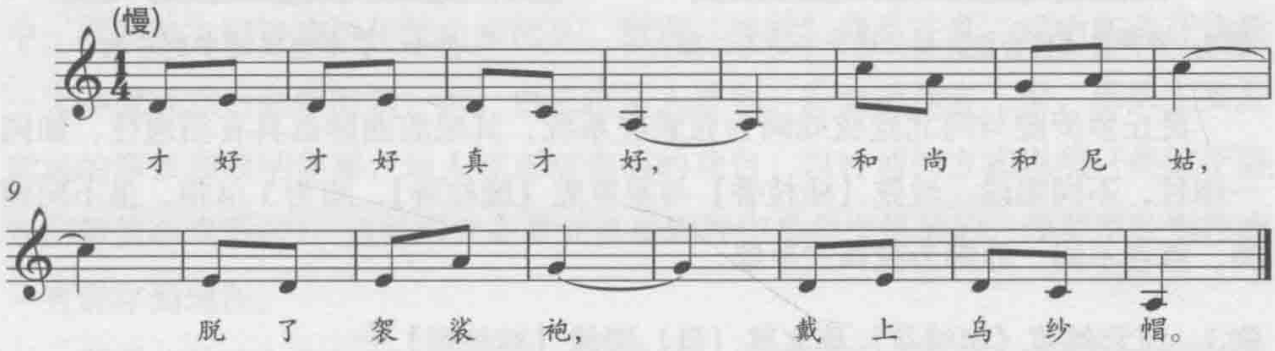
律》："今至弋阳、太平之衮唱，而谓之流水板。"可见流水板在明代已用于弋阳腔和太平腔中，而罗罗腔在吸收这种滚唱唱法后，无疑会极大丰富曲牌的唱腔风格。

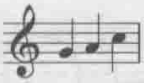
例1：罗罗腔【山坡羊】①



上例【山坡羊】为宫调式散板加慢板，开始"哭一声"三字的唱法为弋阳腔中的"加白"，常用于曲牌开头的叫板或带板之间。对比弋阳腔宫调式【清江引】，【山坡羊】唱腔中也体现着加滚反复交替的风格。

例2：【清江引】《目连传·僧尼会》小和尚唱（节选）②



两支曲牌虽不同名，但旋律片段都突出了徵音向宫音的进行  ，其次【山坡羊】滚唱re—sol—la—do，【清江引】滚唱re—mi—re—do—la，这皆为弋阳腔滚唱的特征。滚唱在南北曲中皆有，但因北曲格律严格，固定词格的形式不易发挥，而弋阳腔作为南曲声腔，结构较为自由，"加滚"就使得曲牌得到一定的扩展。

明万历年间，戏曲选本已多收录数唱一类的滚调，如《新刊徽板合像滚调乐府官腔摘锦奇音》《鼎锲徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》，可以看出滚唱已具有着南北流通的特性，是乐籍体系下官属乐人统一承载的唱腔形态，因此数唱在明

① 灵丘罗罗腔剧团整理：《罗罗腔音乐》，1961年11月。

② 陈红：《弋阳腔曲牌音乐浅析》，《中国音乐》2008年第4期，第137页。

代已有较大影响力。数唱作为一种滚白的唱法，其本身节奏比较自由，易加入不同的小曲曲牌，弦索腔虽为联曲体，但形式已不同于北曲多宫调的联套，而是弦索调下小曲曲牌的联缀，这种联缀的曲牌腔调也更加丰富、灵活，因此数唱作为曲牌体中的一支腔调，为曲牌体向板式变化体发展带来有利条件。这一点也体现在罗罗腔传统唱法中，当下罗罗腔曲调联套组成的习惯性唱法是由慢到快，如【甩板】——【数词】（慢板）——【流水】（快板），或【介板】（散板）——【数词】（慢板）——【流水】（快板）。① 【流水】一般与【数词】连用，罗罗腔这种速度变化，又被认为是联曲体到板腔体过渡过程中的一种中间形态。

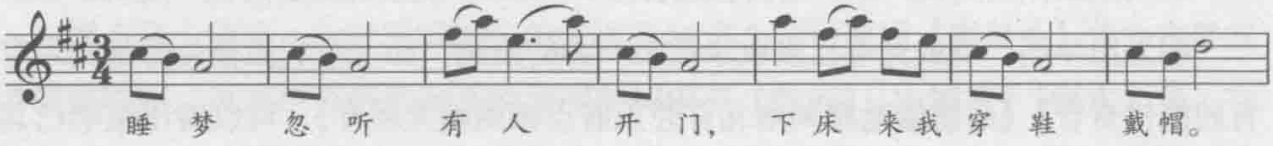
图2：罗罗腔《描金柜》第二场李子明与二船夫②

图3：罗罗腔文场中的三弦

灵丘罗罗腔与河北丝弦戏同为弦索腔系统，其唱腔曲牌也具有相通性，如同一剧目，不同唱段，丝弦【桂枝香】与罗罗腔【跪柱香】，均为3/4拍，虽不同调高，落音不同，但都为徵调式系统。

例3：河北丝弦《卖绒花》蔡文英（旦）唱段【桂枝香】③

例4：灵丘罗罗腔《卖绒花》小姐（旦）唱段【跪柱香】④

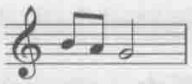
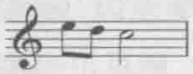


① 孙大军，杨成万：《塞北梨园·罗罗腔》，北京：中国文联出版社，2004年，第54页。

② 二图分别为灵丘罗罗腔剧团于2013年8月上寨村庙会、2014年2月刘家庄村庙会，考察者：赵楠。

③ 徐佩：《丝弦音乐简编》，石家庄市文化局戏研室，1986年，第195页。

④ 孙大军，杨成万：《塞北梨园·罗罗腔》，第45页。

骨干音是由si至sol的下行级进，  落徵音，相比较，河北丝弦还有另一个纯四度上的平行级进  来协调高低音域。两支曲调的另一个共同特性片段是 落徵音，加强收束感，而罗罗腔则是将其时值扩大，拖长了高音区，音域更宽，这也符合晋北地区唱腔高亢、嘹亮的特点。两段唱词都为上下句，词格为二加二，罗罗腔腔词结合紧密，丝弦腔拖腔更长。

丝弦作为河北一大弦索腔系统剧种，对周边地区也产生了一定影响，灵丘罗罗腔在近代发展中对同一系统剧种难免有借鉴之处，但其起源却仍不能因此轻易地归入河北弦索腔系。罗罗腔在晋北一带除了具有雁北唱腔特色，还有着正戏、神戏的功能，这种仪式功能在晋北其他剧种中更为突出。晋北地区戏曲谚语中流传："弦、罗、赛、梆，敬神相当；秧歌、耍孩儿，敬神不来。""弦"应为浑源弦子腔，"赛"是大同明清时期广泛流传的赛戏，现阳高县鳌石村为最后一个赛戏班子，"梆"是流行于晋北的北路梆子，因此罗罗腔还有着敬神功能。在笔者考察中，罗罗腔有唱神戏的传统由来已久，所谓"神戏"即是正月，村中庙会开戏前一天早晨或戏台翻修的第一天，由三位乐人登台，扮演福禄寿三星，乐队主要是武场的锣鼓和唢呐伴奏，乐人在正对寺庙的戏台，以吟诵的方式说唱（类似于赛戏的锣鼓杂戏形式），这种形式在晋北其他剧种中是很少见到的，而罗罗腔唱神戏一直保存到现在。

所谓"神戏"是民间对礼俗的一种接衍，显然罗罗腔具有一定规格才能够担当神戏的搬演，在明末清初罗罗腔作为弦索腔系统，很可能是高级别官府专业乐人承担搬演，虽然俚俗，但仍有着"正戏""官戏"的意义。

（二）弦索腔系统下的大同【耍孩儿】

【耍孩儿】作为曲牌名称，最早见于金散曲家杜仁杰《庄家不识勾栏》的套曲里，共出现了7个不同句式的【耍孩儿】和1个【尾声】。金代以后，【耍孩儿】是南北曲剧唱与清唱中的常见曲牌，随明代弦索北曲的发展，也一度成为时兴小曲，并以弦索调形式不断演化。值得注意的是，当下多个地方剧种中不仅是曲牌体、板腔体及复合声腔中皆保留着【耍孩儿】的唱腔曲牌，笔者仅从《中国戏曲集成》山西卷、山东卷、河北卷、河南卷、陕西卷、江苏卷、安徽卷7个省份统

计，已有46个地方剧种使用【耍孩儿】作为常用或主体唱腔曲牌，可见这一曲牌的影响力极为广泛，而全国范围内，唯一由【耍孩儿】曲牌作为剧种名称的地方戏曲则生发于大同。据戏台题壁记载，最早可追溯至清道光年间（1833），从体制特点来看，属于弦索声腔系统，它在声腔发展上与北曲【耍孩儿】有何渊源关系？作为大同一地的特色剧种，在弦索北曲至弦索声腔的演化过程中，如何体现云中派的特征？还是应从【耍孩儿】曲牌生发的历史语境中加以把握。

明初，朱权《太和正音谱》明确标注了【耍孩儿】即【摩合罗】，殿本《钦定曲谱》卷四，北般涉调【耍孩儿】项下也标有“即【摩合罗】”字样。“摩睺罗”圣子的佛教形象在唐宋之际，已经作为信仰被民间接纳，演变成从国家到地方七夕乞巧需要供奉的摩睺罗，这也是摩睺罗信仰在中原发展的定型期，形象多为小型蜡人、泥人状，更贴近孩童形象。

《宋史》：

> 上元结灯楼，寒食设秋千，七夕设摩睺罗。帘幕岁时一易，岁用酌献二百四十羊。①

自大中祥符五年（1012）闰十月，兴建景灵宫奉祀黄帝后，景灵宫在宋代就属于太庙级别，而在这种国家祭享的最高场合，亦要于七夕供奉摩睺罗，加之民间摩睺罗制作工艺水平的精进，正是在这种宫廷与民间通祀的情况下，摩睺罗才加快了它本土化的速度。

在耍孩儿剧种生发地山西大同，明代仍保持着七夕供奉摩睺罗习俗的记载：

> 明·正德《大同府志·风俗》：七夕，婚姻之家馈礼，果肴外，又作泥美人，高二三尺，名暮（讹作莫）和乐，无此则不成礼。②

> 清·张尔岐《嵩庵闲话》：大同于七夕以蜡若彩为女人形，涂朱施粉，衣

① ［元］脱脱：《宋史》第八册，卷一九〇《礼十二》，北京：中华书局，1977年，第2624页。
② ［明］张钦：《大同府志》，第23页。

奇锦，佩金珠，肩舆鼓吹，遣送婚姻家，酒杀果饵，继至。至，则衰媪姹焚密祝，继以笑弄，名之曰“魔侯罗”，既云生子之祥。①

张尔岐生于万历四十年，卒于康熙十六年，其所提供的史料可作为明正德年间《大同府志》的补充，两则材料都说明摩睺罗塑像在明代用于七夕新人的互送礼品中，“无此不成礼”体现出这一习俗已是一种固化的礼节，从“肩舆鼓吹”来看，拜送摩睺罗还有乐队的参与，鼓吹乐在这里必会选择特定的喜庆、热闹的曲牌予以烘托这一礼仪过程。

明中后期，在弦索小曲盛行的北方，王府等高级别官府专业乐人依制承载“小令三千”是弦索调普适性存在的基础，大同地区在代王府、卫所用乐体系的影响下，亦以弦索调为主流。【耍孩儿】曲牌在明代用于南北曲的剧曲中，已形成了小曲的独立形态。

明嘉靖《风月锦囊》中【耍孩儿】曲牌特点是，词句中3+3的特殊结构。

1.《宁王》【耍孩儿】②

伍知府，没道理。

黄韭菜，老米饭。

教我怎生吃？

春书院，真难弃。

娄妃翠妃在那里？

何时再得和你重相会？

2.《薛仁贵自叹》【耍孩儿】③

别娇妻，图显荣，我的功劳成画饼。

……

杀辽兵，过海征，上云梯，取凤城，三箭曾把天山定。

① ［清］张尔岐：《嵩庵闲话》卷一《五十二》，北京图书馆藏清康熙五十八年徐氏真合斋磁版影印本，第280页。

② 孙崇涛，黄仁忠：《风月锦囊笺校》，第32页。

③ 孙崇涛，黄仁忠：《风月锦囊笺校》，第51页。

3.《吕布自叹英雄》【耍孩儿】[1]

……

超北海，如平谷。

挟泰山如同拾芥，搏猛虎似柳穿鱼。

从句式来讲七至十句结构皆有，可见【耍孩儿】句式的灵活性，《风月锦囊》中收录了七句体支曲形态的【耍孩儿】，这一曲牌形态应由弦索北曲脱胎而出，在清代弦索腔兴起的背景下，成为弦索声腔中的时兴曲牌。

山西应县北楼口村关王庙乐楼清道光十三年（1833）六月二十四日的题壁记载“耍猴（喉）班在此壹乐也”，并且还写有演出剧目《对联珠》《金木鱼》《狮子洞》。另据大同耍孩儿民间艺人薄善德抄录的一份传承谱系表中，耍孩儿艺人有确切生卒年记载的可追溯至康熙年间，并且已组班社，说明耍孩儿戏至少在清中叶就已形成一定规模，在晋北广为流传。采访中问及薄氏家谱中的艺人时，薄善德说：早年唱戏的人地位低，不许进家谱，所以也看不到那些祖辈的任何生平，由“郑乐和尚”后缀能看出这些人的特点，称“崽”的应是郑乐和尚的儿子，称“玩意儿”“诨诨”“小猴子”的应是“耍丑的”，称“把儿头”意味着这位艺人已经是一班之首了。[2] 耍孩儿从传承历史来看，在清中叶随弦索声腔系统的发展已渐趋成熟，其唱腔音乐结构属于曲牌体的“主曲插曲体”，即以【平曲子】为主，嵌入各种“拨子”“串儿”等副曲，“拨子”按情绪、用法又分为若干种，由此组成一整套唱腔成为地方剧种。耍孩儿除丑角外，本剧种中无论什么样情节的戏和戏中各种角色，均以【平曲子】为其主要唱腔音乐。【平曲子】共八句，其意主要是随词格来。在这八句旋律中，一、二、五、八句基本相同，都由前、后两个乐句完成一句唱词，不同的是第一句两端为散板。调式主要是五声徵调式，在副曲中，分别有五声或六声音阶的宫、商、角、羽等调式，“50年代以后，不少唱曲已发展到七声音阶，而且建国前耍孩儿的传统音乐不打梆子，在梆子腔的影响下才吸收进来”[3]，这都说明了弦索腔对耍孩儿唱腔结构的影响。

---

① 孙崇涛，黄仁忠：《风月锦囊笺校》，第587页。

② 采访时间：2013年8月27日，采访地点：朔州市应县耍孩儿艺人薄善德家中，采访者：赵楠。

③ 钟声扬：《朔州地方戏曲音乐》（下），香港：香港讯通出版社，1998年，第458—459页。

以【平曲子】作为主体唱腔，当下耍孩儿剧种中仍保留有北曲【耍孩儿】曲牌韵辙的遗韵。南北曲系统中的【耍孩儿】曲牌句数为八、九句体居多。八句体中，四七句不押韵①；九句体，为五八句不押韵。

表5:【平曲子】与【耍孩儿】词格对比

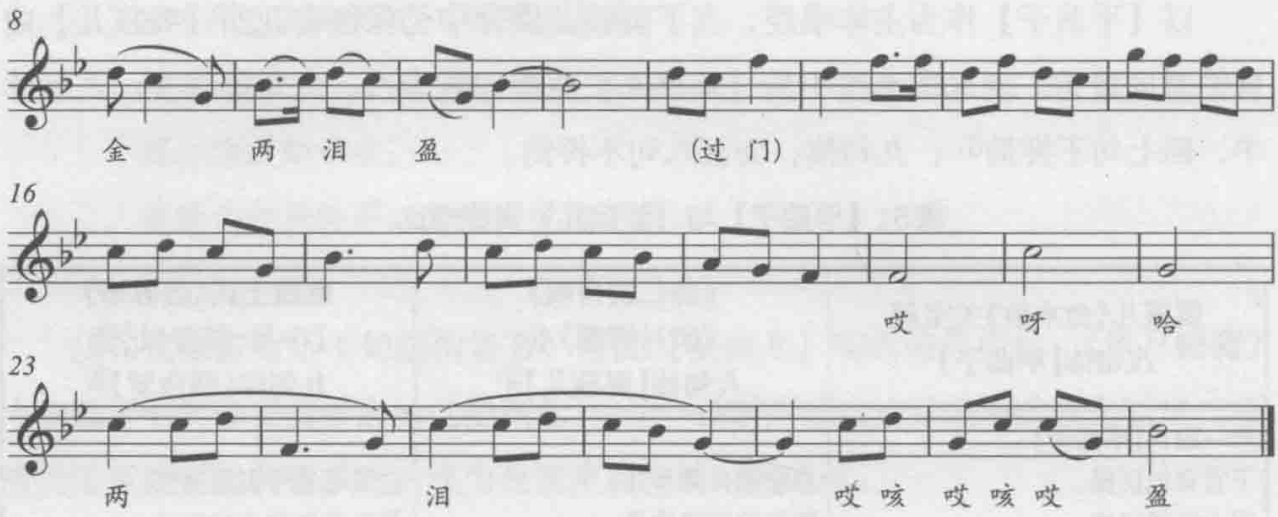
耍孩儿《金木鱼》关宝莲 八句体【平曲子】	《薛仁贵自叹》 《风月锦囊》本 八句体【耍孩儿】②	歌妓王氏《赶苏卿》 【中吕·醉春风】套 九句体【摩合罗】③
第一段:【平曲子】 下官我把话提， 叫小姐听仔细， 下官把话对给你。 【说拨子】 在家为母行过孝，	思量那日离乡井， 撇却欢娱望进身。 谁知道时乖运蹇遭谗佞， 月明又被云遮掩，	这厮不通今古通商贾， 是贩卖俺愁人的客旅， 守着他忧闷怎消除? 真乃是牛马襟裾。
第二段:【平曲子】 居家三年不宽衣， 宽衣管教神不依。 【说拨子】 我若要宽衣困觉!	花正开时遭雨零， 越越添愁闷。 天，怎能勾得云开见日，	斗筲之器成何用? 粪土之墙不可圬。 想俺爱钱娘乔为故，
第三段【平曲子】 怕只怕天打雷劈。	建立我功勋。	不分好歹，不辨贤愚。

上表耍孩儿【平曲子】④是一段八句体式的唱腔，一、二、五、八句韵脚皆为yi，且句中多加衬字“哎呀啊”“嗯呀哈”。三、六句基本相同，四、七句为仄声韵ao。唱腔为六声♭B宫调式，过门穿插六声徵调式。可见其保留了北曲【耍孩儿】四、七句倒辙的传统结构。

从唱法来看，耍孩儿剧种与明代【耍孩儿】曲牌也有一致性。

例5:《对联珠》【平曲子】⑤:

① 姚艺君:《戏曲音乐曲牌【耍孩儿】的形态研究》,《中国音乐学》1993年第4期，第100页。
② 孙崇涛，黄仁忠:《风月锦囊笺校》，第542页。
③ [明] 李开先:《词谑》,《历代曲话汇编》(明代编 第一集)，第333页。
④ 《下官我把话提》,《中国戏曲音乐集成·山西卷》(下)，北京：中国ISBN中心，1997年，第1863页。
⑤ 孙大军，杨成万:《塞北梨园·耍孩儿》，北京：中国文联出版社，2004年。



以上唱句中加入了大量的“哎咳”衬字，三字一重复，组成了3+3式唱句，有学者因此认为这种折叠式唱法是明代山西勾腔的特点①，而与《风月锦囊》【耍孩儿】曲牌对比，就可以看到这种三字一重复或整句重复在明代北曲中就有所体现：

表6：《风月锦囊》【耍孩儿】八句体结构

《张王计西瓜记》“夫妇在禁相会”(旦) 八句体【耍孩儿】②	“新增僧家记” 八句体【耍孩儿】③
心中恼恨张知府、张知府， 奸贼贪赃不听分诉。 将奴扯下丹墀问，	妖娇生得千般俏，千般俏， 脸似桃花柳摆腰。 轻容赛过昭君貌，
无情棒杖将奴打， 两腿浇流血满身， 只得忍下心头闷。	暮然走过金莲小，金莲小。 一点朱唇柳叶眉， 芙蓉胜似真容貌。
打得天昏黑地， 有口难分。	好一似天宫仙女， 赛过月里嫦娥。

以上皆为典型八句体的【耍孩儿】曲牌，仍可以看到四、七句韵脚不同于其他句式，而重复三字，在一选本内多次出现，都为【耍孩儿】曲牌，如“昭君弹琴诉恨”中第五句，“君王那晓真样细，真样细”④，说明由北曲至弦索腔，【耍孩儿】勾三字已形成了特有唱腔风格。从北曲【耍孩儿】八句体、单句重叠式的

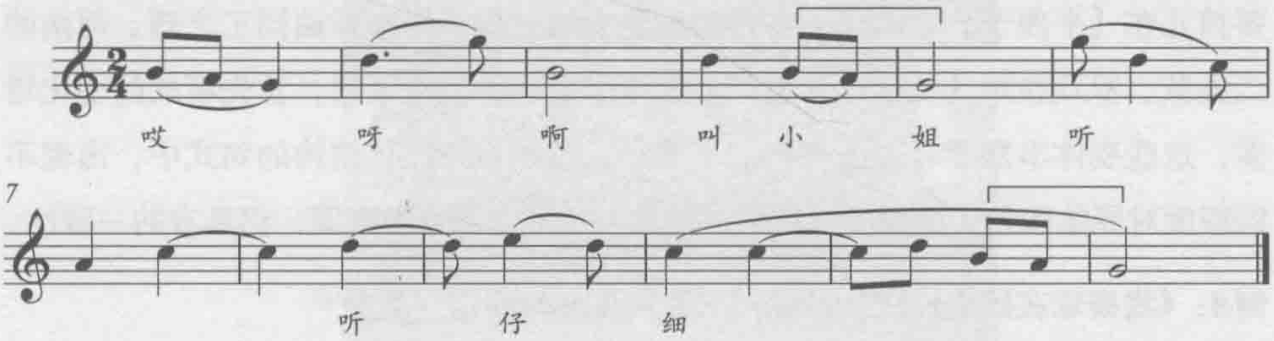
① 钱建华：《联曲体与板腔体兼备的戏曲艺术》，《中国戏曲学院学报》2009年第4期，第87页。
② 孙崇涛，黄仁忠：《风月锦囊笺校》，第625页。
③ 孙崇涛，黄仁忠：《风月锦囊笺校》，第57页。
④ 孙崇涛，黄仁忠：《风月锦囊笺校》，第700页。

结构，到当下弦索腔系统耍孩儿剧种唱腔体制，可以看到北曲云中派风格经弦索腔、弦索调保留在了耍孩儿剧种中。应当说北曲三派都在不同程度上推动着南北曲腔、调的演进，弦索调得益于时曲元素的注入，不仅巩固着曲牌连缀体的形制，也推动着区域性声腔的形成。

图4：《扇坟》小娘子与猪八戒①

从当下河南等地同属于弦索腔系统的地方剧种中仍能够看到【耍孩儿】曲牌的一致性特征。中原地区以罗罗腔、踢鼓秧歌和后来形成的各种道情为主，在河南，由于剧种不同，流行地域的差异，音乐变化上的需要，【耍孩儿】派生出了形态各异的曲牌，如：豫北大弦戏【原板耍孩儿】。

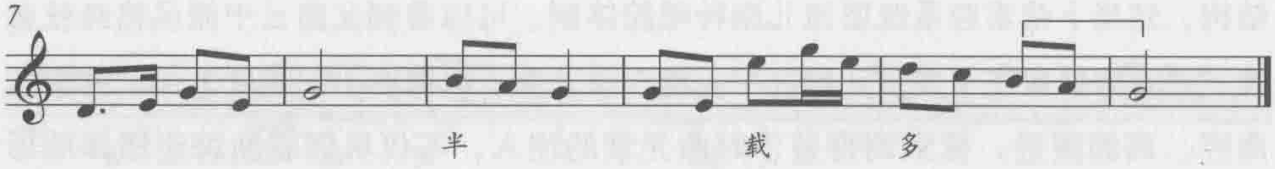
例6：耍孩儿《金木鱼》【平曲子】②



例7：大弦子戏《下燕京》【原板耍孩儿】③

① 摄于2013年2月22日，怀仁县陈家堡，大同市耍孩儿剧团演出，考察者：赵楠。
② 孙大军，杨成万：《塞北梨园·耍孩儿》，北京：中国文联出版社，2004年。
③ 《夫去后半载多》，《中国戏曲音乐集成·山东卷》（下），北京：中国ISBN中心，1996年，1281页。

7



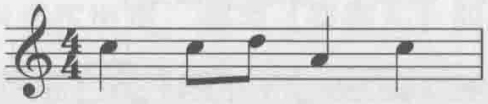
两只曲牌同为徵调式，句式都为3+3，唱词都为陈述性的叙述，三字为一乐逗，并且都以Si—la—sol的下行级进为终止，体现了乐句的稳定性，【平曲子】内衬词的填充凸显着大同耍孩儿剧种的特色。

其他剧种如豫东二夹弦【大板娃娃】【二板娃娃】【武娃娃】，豫中南罗戏【二板耍孩儿】【武耍孩儿】①，都是【耍孩儿】曲牌在不同区域形成的不同变体形式。【耍孩儿】曲牌多元化的特点还体现在对某些乐句唱腔、乐段头尾连接以及将三段体结构做出调整形成的【耍孩儿】变体上，在音乐处理方面，与大同耍孩儿相同，都有乐队伴奏的大过门，并且唱腔基本结构仍是：曲头—曲身—曲尾，即八句、三段式框架。三段式的结构仍保留了【耍孩儿】曲牌结构的原始特征，它与【耍孩儿】结构不同的是其四七句倒辙的位置不一样，但依然能分出三部分，特点是每句句尾、过门都落宫音，这与晋北耍孩儿是相同的。

【耍孩儿】在各地区呈现的多元化特点还表现在豫南的罗戏中。罗戏中常见的是两个曲牌（即不同板式）交替使用，有同类别转板，也有不同曲牌的转板，与耍孩儿在【平曲子】之间穿插各种情绪色彩的“拨子”是异曲同工之理。河南的二夹弦、罗戏在对【耍孩儿】应用上加入了更多的变化因素，首先板式的变化增多，这些变体丰富了【耍孩儿】的表现力；其次在三段体结构的句式中，出现不同程度对原结构句式的调整与缩减；调式上对宫、徵音的巩固，仍具有的一致性。

例8：《我秦琼在病房》【慢板娃娃】《武信盗马》秦琼（生）②

我秦琼在病房，
想起来我的娘，
临洮府里把命丧。



① 冯建志：《河南濒灭剧种中【耍孩儿】音乐形态考略》，《天津音乐学院学报》2004年第3期，第32—40页。
② 《我秦琼在病房》，《中国戏曲音乐集成·河南卷》（下），北京：中国ISBN中心，1993年，第1338页。

老娘死在临洮府，

未曾得儿纸一张，

倒叫秦琼常想望。

等只等秦琼病好，

临洮府殡埋我的娘。

罗戏【慢板娃娃】仅见于豫北，前六句为结构基本相同的两番，每番的前一句与后两句之间，均有二三十多小节的长过门，末尾两句为一板一眼，并转散板收腔，前一腔节落音较自由，后一腔节多落宫音。可见在三段，三三二的传统词格以及句尾落音上，罗戏与晋北耍孩儿戏相同。罗戏也有句尾落徵音的情况，带有很多衬字的板式，如【花流水】【武耍孩儿】【小耍孩儿】等多种唱腔。【耍孩儿】在河南地区的长期艺术实践中，已然衍生出了一套具有地方特色的“板式”系统，通过比较，可以看出弦索腔下【耍孩儿】曲牌内部主体特征具有一致性，各地不断发展的具有多元化特性的【耍孩儿】变体，则是受到板腔体的影响，体现着中国传统音乐整体一致性下区域丰富性的特点。

图5：关帝庙庙会①

现在大同地区除耍孩儿戏的主体【耍孩儿】是曲牌外，晋北右玉道情、灵丘罗罗腔均有【耍孩儿】演变的唱腔牌子，如右玉道情的【喜耍孩儿】【苦耍孩儿】

① 笔者摄于2013年8月14日，晋北右玉道情剧团于朔州市山阴县芍药沟村关帝庙庙会演出。

等五种变体、罗罗腔的【娃子】。对耍孩儿剧种的渊源目前学者各执一说，有认为与佛教讲唱有关，有认为来源于山东二夹弦、柳子戏。针对河南、山东地方剧种“传入”，应考虑到，这些剧种都为弦索腔系统，因此具有相通性，在明代弦索调已在中原地区广泛存在，形成区域化风格是乐籍体系音声技艺创承中，整体一致性下的区域丰富性体现。大同耍孩儿在保留弦索声腔体制基础上，具有独特性，一方面，明代云中派高级别官府乐人的承载，推动着大同地区弦索小曲成为北曲主流形态，为【耍孩儿】由弦索北曲曲牌至时兴小曲演化提供了平台；另一方面，从当下耍孩儿剧种保留剧目来看，一部分就是以明代云中地区历史为背景改编而成，如《出朝》《下花园》《回朝》讲述明正德年间武宗与大同府歌妓轶事以及姜斌叛乱，《对联珠》《狮子洞》皆为耍孩儿的传统剧目，可追溯至清道光年间；此外，耍孩儿唱词也多用大同地区方言土语，共用八辙韵：工身、关板、灰堆、姑苏、发花、坡梭、遥条、江阳。耍孩儿的腔词关系非常紧密，沿袭了北曲曲牌的传统体制，“近似于填词，如不加改动，很难让其他剧种演唱”，正是因其具有弦索小曲俚俗化、本土化的风格，所以“一般情况下不唱庙会，这是大同地区的演出习俗”[①]。据笔者采访应县耍孩儿艺人赵三，近些年来庙会也开始请耍孩儿班子，但白事场合仍占多数。从唱腔音色上看，大同地区弦索腔剧种只有耍孩儿是使用“后嗓子”发音。具体是在演唱时高度提喉，将甲状软骨和舌骨挤压，舌后部抬起发音，同时将鼻腔关闭。由于不使用鼻腔，气流振动引起了颅腔共鸣，听起来与羊叫声相似。[②] 无论哪种角色，发声方法都是相同的，所以从唱法角度来说，耍孩儿中一人就可以很容易地变换角色。清中期乐籍制度解体后，女乐人从良，在服务于官府与民间用乐时，耍孩儿无疑由男性乐人承担，这也应是耍孩儿长期男唱女声形态的形成原因（1954年，大仁县组建了第一个专业耍孩儿剧团，第一次有了女演员登台），通过对耍孩儿剧团的考察，笔者得知，剧团男女声也经历了从男女同腔同调的“后嗓子”改良为前后嗓结合发音的过程。

从曲牌形成来看，北曲【摩合罗】在唐宋时期，从佛教神子形象传至中原演变为七夕供奉摩睺罗习俗，在宫廷至民间上下相通的礼俗中，玩偶形态的摩睺罗

① 孙大军，杨成万：《塞北梨园·耍孩儿》，北京：中国文联出版社，2004年，第31页。
② 焦春梅：《论“耍孩儿”演唱艺术的独特性》，《中国音乐》2009年第3期，第117页。

成为时尚风物，在货郎的叫卖调传唱下，逐渐形成了固定的腔调，由此进入诸宫调、北曲体系，因其具有佛教教化意义，同时也被僧人俗讲吸纳，这应是【耍孩儿】在中原流传的两条脉络，对后世耍孩儿剧种唱腔结构、演唱方法皆产生了深远影响。从北曲的发展来看，明中叶【耍孩儿】已出现了小曲形态，在地方官府专业乐人的承载下，盛行于中原地区，当清代弦索调不断区域化发展时，在有着北曲云中派积淀的大同一地，主曲体【耍孩儿】也由小曲演唱发展为剧曲形式，受板式变化体的影响，又加入了“拨子”“赞子”，丰富了唱腔体系，但弦索腔曲牌联缀体制以及句式中勾三字的特点，承自北曲曲牌【耍孩儿】，因此，当下大同耍孩儿剧种中仍体现着北曲云中派风格的遗存。

进入清代，曲、腔并行发展，政治中心一以贯之，“以北为尚”的理念延续，弦索北曲也在进一步演化。昆腔、弋阳腔等多种声腔在京师交融，在官腔体制“北曲化”的改造中，曲牌内部结构得到扩展，板腔体由弦索曲唱中的曲牌体发展而来，为北方弦索腔系统注入了新鲜血液。加之清雍正以后乐籍制度解体，专业乐人自组班社，投向民间百姓，因演出竞争机制产生，促使声腔向剧种加速发展。在此背景下，“云中派”弦索调形态也受到弋阳腔的影响，由大同地区罗罗腔剧种可以看到，其吸收了诸多弋阳腔声腔特点，同时也保留着弦索腔伴奏形态、曲牌体体制传统，其曲牌联套中变化的速度规律，组成了由慢到快的曲牌联接，体现着曲牌体至板腔体过渡的形态特征。此外，属于弦索腔系统的耍孩儿剧种，其与佛教的渊源、与明代大同地区礼俗的联系以及特殊的发声方法，皆体现着耍孩儿剧种在大同发展的悠久历史与其鲜明的区域风格。由上也可以看出，明代北曲云中派为大同后世声腔剧种的多样性提供了丰厚的土壤。

对类型意义上“腔”“派”的考察应看到其背后制度化、群体性的承载方式，把握声腔在区域内方言腔调基础上，由乐籍制度下专业乐人系统化承载并积淀于当下的意义。山西是历史上乐籍群体高度集中的一地，大同作为代王府所在地、明代九边之一的军事重镇，拥有着服务于各级别官府的庞大乐人群体，是“云中派”的主导群体，将王府用乐活动纳入了乐籍制度体系中，形成了国家与王府用乐的上下相通。高级别官府专业乐人承担着对国家钦赐词本，以及不同场合所需的多种音声技艺形式，在代王府礼俗兼备的用乐系统中，受代王倡导，加之地方官府大量的用

乐需求，形成了区域音乐文化中心，构成“云中派”的创承平台。从制度视角来看“云中派”的音乐形态，因地方官府宴饮用乐需求量大，加之明中后期时曲、小令的盛行，弦索伴奏清唱北曲散套、小令是官属乐人承载的主要内容。大同处于蒙汉民族过渡地带，受云中地区方言与环境等因素影响，在长期与北方少数民族音乐的交流下，北曲“云中派”中亦产生不同于中原“汴梁派”弦索调的特色，京师乐人“惯以此充弦索北调”。经过清代弦索腔与弋阳腔互融的影响，在对当下大同地区地方剧种溯源后，可以看到北曲扩展为多声腔的意义。北曲曲牌【耍孩儿】在清代融入弦索腔体系，并辐射于北方多地区弦索腔种中，其八句三段、四七倒辙的句式特征也保存于大同弦索腔系统剧种，如罗罗腔、耍孩儿、晋北道情，虽然这类地方剧种在清代受到弋阳腔、梆子腔的影响，但曲牌体系统、结构是对北曲的继承，这体现着北曲“云中派”在大同戏曲声腔中的深厚影响。

通过对文献以及当下戏曲声腔音乐形态的考辨，从乐籍制度视角切入，可以在宏观把握南北曲的历史发展进程中，钩沉“云中派”的生成及其风格、认知明代南北曲发展特点及大同地方剧种的声腔渊源。而北方的“派”与南方的“腔”分别与后世“曲”和“戏”的关系、当下弦索腔剧种与弦索小曲的关系、曲牌体弦索腔剧种中板腔体因素存在的内涵等，尚存有进一步深入研究的空间。

（部分内容原载于《中国音乐学》2015年第3期）

明清军制官制双重作用下的聊城鼓吹乐积淀辨析

郭艳君[①]

一、鼓吹乐概述

在中国历代军制和官制体系中，鼓吹乐始终居于重要地位。首先，鼓吹乐历来被视为军乐的代表，它广泛参与到军营日常生活及军礼仪式等多种场合，扮演着重要角色。另外，宫廷至地方官府的吉礼、嘉礼、军礼、宾礼、凶礼等五礼场合，鼓吹乐亦普遍涉及。在以上场合中，鼓吹乐在辅助仪式完成的同时彰显自身“乐”之功能，但是场域不同，鼓吹乐发挥的功能也会随之变化。鼓吹乐强大的适应能力和丰富的内涵，决定了其游走在社会的每个阶层，至今仍然方兴未艾。

（一）鼓吹乐与明清宫廷五礼场合

鼓吹乐参与到古代宫廷的多种礼制场合，比如隋朝宫廷宴飨活动，《隋书》：“至大业中，炀帝制宴飨设鼓吹，依梁为十二案。案别有錞于、钲、铎、军乐鼓吹等……”[②] 另外，据《文献通考》《五礼通考》等记载，宋代宫廷宴飨、观灯、赐酺、赏花、习射、观稼、赐会、款待使节等多种活动，鼓吹乐曾“与教坊同应奉”“音乐杂发”。明清时期，鼓吹乐涵盖了宫廷吉礼、嘉礼、军礼、宾礼、凶礼等五礼场合。正如宋代胡三省所言：“则是鼓吹之乐，国容、军容皆用之。”[③]

明清宫廷的吉礼仪式，如郊祀、祭先农等祭祀活动均需使用鼓吹乐，使用鼓吹乐的目的较为明确，“雅乐以礼神，鼓吹严警以戒众”[④]，即金石乐悬承担礼乐

---

① 郭艳君，女，1989年生，中国艺术研究院2011级硕士研究生。
② ［唐］魏征：《隋书》卷一五，文渊阁《四库全书》本。
③ ［宋］胡三省：《通鉴释文辩误》卷九，文渊阁《四库全书》本。
④ ［宋］马端临：《文献通考》卷一四七，文渊阁《四库全书》本。

部分，鼓吹演奏以严警戒众，二者并置，彰显天子威仪，共承仪式。在吉礼仪式进行中，鼓吹乐多“备而不作”或“设而不作”，导引卤簿仪仗，行严警戒众、夜警晨严之职。等到仪式结束还宫之时，鼓吹才发挥其旋律性特点。《明史·志二三》：“祭历代帝王……其降香遣官仪，前祀一日清晨，皇帝皮弁服，升奉天殿。捧香者以香授献官。献官捧由中陛降中道出，至午门外，置龙亭内。仪仗鼓吹，导引至祭所。”① 《明史·志二五》：“弘治元年，定耕耤仪……置彩舆，鼓乐，送至耤田所。至期，帝翼善冠黄袍，诣坛所具服殿，服衮冕，祭先农……宴毕，驾还宫。大乐鼓吹振作，农夫人赐布一匹。”②

明清嘉礼的仪式，如新皇登极仪式、册封皇后仪式、大宴飨等，鼓吹乐依然必不可少。比如，新皇登极仪式：“皇帝衮冕升御座，大乐鼓吹振作。乐止，将军卷帘，尚宝卿置宝于案。拱卫司鸣鞭，引班导百官入丹墀拜位。初行乐作，至位乐止。”③ “册皇后仪式……皇后具九龙四凤冠，服袆衣。出内宫门，升舆，至外门外降舆，升重翟车。鼓吹设而不作……过庙，鼓吹振作，皇后入宫。”④ “其大宴飨……鼓吹飨节前导至殿外，鼓吹止，殿上乐作。群臣汤馔成，乐止”⑤。另外大朝仪、常朝仪、皇太子亲王朝仪、诸王来朝仪、诸司朝觐仪、中宫受朝仪、朝贺东宫仪、大宴仪、上尊号徽号仪等皆要使用鼓吹乐。

明清军礼仪式中，比如战将凯旋而归、阅兵、受降等，其特定环节时更是“鼓吹振作”“营门鼓吹殷然”“各营皆鼓吹”，所用乐器，如钲鼓、鸣角、鼓、金、号笛（唢呐），乐曲有《武成之曲》。《明史·志三三》：“大将奏凯仪……皇帝常服升楼，侍卫如常仪。大将于楼前就位，四拜……协律郎举麾，鼓吹振作……大阅……皇帝升辇。中军举炮三，各营皆鼓吹，卤簿及马兵导从如来仪，钲鼓与大乐相应振作。总协戎政以下候驾至，叩头退。马兵至长安左门外止。卤簿、大乐至午门外止。……驾还，乐奏《武成之曲》。”⑥ 《清史稿》：“乾隆十四年，议制，凡军前受降……降者立其下，经略大将军戎服出，鼓吹声砲，参赞大臣等骑

① ［清］张廷玉：《明史·志二三》，文渊阁《四库全书》本。
② 《明史·志二五》。
③ 《明史·志二九》。
④ 《明史·志三〇》。
⑤ 《明史·志三七》。
⑥ 《明史·志三三》。

从……营门鼓吹殷然，降者泥首谢，兴，退。……至直省讲武，则以督、抚、提、镇为阃帅，岁季秋霜降日，校阅演武场……军门鼓吹，节钺前导，遍阅行阵，还登将台……遂麾旗，声炮三、鸣角、击鼓。军中闻鼓声前进，鸣金则止。”①

明清宫廷宾礼场合亦为“备金鼓仪仗大乐”“凡拜皆作乐”“仗乐前导”，列仪卫，“备而不作”的状态。《明史·志三二》：“遣使之蕃国仪……使者入蕃国境，先遣人报于王，王遣使远接。前期于国门外公馆设幄结彩，陈龙亭香案，备金鼓仪仗大乐……凡拜皆作乐。”② 《清史稿》：“及国，嗣封王遣陪臣郊迎，三跪九叩，劳使者一跪三叩……龙亭舁行，仗乐前导，封使后随。”③

明清宫廷凶礼场合，鼓吹亦参与到仪式全部流程。《明史·志三四》：“神主将还，内侍请神主降座升舆，仪仗侍卫如仪。皇太子随，仍朝夕奠。至京，先于城外置幄次，列仪卫，鼓吹备而不作。百官衰服候城外，主入幄次，百官序列，五拜三叩首。”④

所以，鼓吹乐广泛涉及到明清宫廷几乎所有礼制仪式场合，所谓“诸典礼皆用之”是也。它与其他音乐形式一起参与到仪式的全部过程，即“音乐杂发”，但鼓吹乐的职能更多侧重其“设而不作”，驾前前导，警严戒众的功能。

（二）鼓吹乐与明清军营生活

鼓吹乐最初来自军中，以达到扬德建武、劝士讽敌的军事目的。蔡邕所说：“鼓吹，军乐也。黄帝岐伯所作，以扬德建武，劝士讽敌也。”⑤ 鼓吹乐亦参与到军中日常守戍、操练、行军等多种场合，下面以明代戚继光《练兵实纪》和《纪效新书》为例，展示明代军队使用鼓吹乐的基本情况，并以此窥探鼓吹乐和军营生活的密切关系。

戚继光是明朝抗倭名将，先后在山东登州、文登、即墨，北京蓟门，浙江宁波、绍兴、台州等处担任管理、戍边、镇守、抗倭等军务。嘉靖三十九年（1560年）戚继光著成《纪效新书》一书。嘉靖四十年起，戚继光赴浙江台州，十三战

---

① 朱重圣：《清史稿校注》第四册，卷九七《志七二》，台北：台湾商务印书馆股份有限公司，1999年，第2831—2833页。

② 《明史·志三二》。

③ 《清史稿校注》第四册，卷九八《志七三》，第2840页。

④ 《明史·志三四》。

⑤ ［宋］胡三省：《通鉴释文辩误》卷九，文渊阁《四库全书》本。

十三捷，基本平息了浙江倭患。一年后，戚继光受命赴闽抗倭，在平海卫（今莆田东南）、仙游、王仓坪、蔡丕岭大败倭寇，基本平息了东南沿海倭患，军功卓著遂升为福建总兵。后又赴广东剿灭海盗吴平，平海盗之后总理北方之蓟州、昌平、辽东、保定的军务，权倾一时。隆庆五年（1571）戚继光在《纪效新书》之上又加入其赴浙江、福建、广东、蓟州等抗倭戍边的实战经验著成《练兵实纪》。《纪效新书》和《练兵实纪》是戚继光练兵的经验性总结，详细记录了其选兵、练兵、治军、作战的方法和理论，因其重要的军事价值，被后世论兵者奉为“金科玉律”①。

1. 明代军中乐器

从音乐学的角度，《纪效新书》和《练兵实纪》中涉及大量乐器和音乐形式，作为明代战绩卓越的高级别将领之作，这两部书显示出戚家军军队中使用鼓吹乐的基本情况。明代军营所用乐器有号笛（唢呐）、喇叭、哱啰（海螺）、号、鼓、铜锣、金、钹等，其中唢呐、喇叭、哱啰、号属于吹奏类乐器，铜锣、鼓、金、钹属于打击类乐器。每一种乐器的功能意义皆成定制，比如吹唢呐是召集军官，吹哱罗（海螺）是起身，打铜锣是休息，擂鼓是迎战等。下面详列《纪效新书》记载的各种乐器及其指示意义：

表1

乐器	指示意义	
唢呐	召集官哨队长吩咐事务	
喇叭	歇息时	做饭、吃饭、出发
	吹《天鹅声》	各兵呐喊
	吹《摆队伍》	各兵摆定位置
	吹《单摆开》	各兵相离一丈五尺摆开
	旗点过，吹一长声	向军旗方向转身
号	下营时召火兵回营	
哱罗	各兵起身	执器械站立
步鼓	各兵向旗次发兵行营	

① ［清］穆彰阿，潘锡恩：《大清一统志》卷一三七，文渊阁《四库全书》本。

（续表）

乐器	指示意义	
鼓	战场上	与敌交锋
	下营时	派火兵出营樵汲
铜锣	各兵坐地休息	
金	停止、退还、转身立定	
钹	收队	

2. 明代军营吹鼓手

明代军中乐人统称为吹鼓手，他们的身份主要为军户和乐户，但分工不同，军户操持军中信号类乐器，如鼓、锣、角、哱啰等；乐户所掌乐器主要为军中礼仪场合中所用的唢呐、笙、管、笛等①。四大兵营的骑兵营和步兵营各一百一十三名匠役人员，车兵营和辎兵营各七十三名，其中吹鼓手的数量最多，就明代来讲，平均每个卫所每一百一十名官军就会配置一名吹鼓手，明代军中吹鼓手的总数约有两万一千人②。

明代军营配置吹鼓手是保证全军整齐有序活动的关键。“夫建大将旗鼓，非为美观视……人见其纷纷纭纭，交杂于途，而不知九军八阵五行六花悉寓其中。一闻号头，变化立成，安营定垒，人见其各有趋附，而不知全凭旗鼓以举措。及其复收，悉依号令，又照图为行营矣。自非知彀者，鲜能得此中之妙，莫不视为赘疣耳。”③ 戚继光规定部下官兵除吹鼓手号令外，不论谁人口传何令皆不允许听从，只要鼓声不绝，纵是刀山火海也要跳，金声鸣起，眼前有万贯钱财也要停止。“各官兵，耳只听金鼓之声，目只看旗帜之色。不拘何项人员，口来分付，决不许听之。如鼓声不绝。便前面是水火，也须跳入。如鸣金该止，就前面贝财缎帛好马匹，亦不许一回顾。”④ 所以吹鼓手的大量存在和旗鼓号令的作用，彰显出

① 任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，中国艺术研究院2011届博士学位论文，第146页。

② 《明清军礼用乐与军中用乐研究》第143—144页中载：将蓟镇练兵作为一个标准，大约每110名官军就有一名吹鼓手。明代每卫军中吹鼓手数量大约为30—50名，每所则有7—10名左右。明代全国隶属都司的“卫”有400多个，直隶都司的“所”大约有140个，则全国卫所军中吹鼓手的数量大约在13000名到21400名中间……这仍然是一个较为保守的数字，因为数量众多的全国羁縻卫所的吹鼓手数量并未计算于内。

③ ［明］戚继光：《练兵实纪》卷一，文渊阁《四库全书》本。

④ 《练兵实纪》卷三。

鼓吹乐在军营中的重要地位。

3. 明代军中实践场所用乐

明代军营实践活动如日常守戍、训练、行军、野营，从陆地作战到海上歼敌，鼓吹乐都不可或缺。乐器包括唢呐、管、笙、笛、喇叭、海螺、鼓、锣、钹、金等，音乐形式和音乐风格也比较丰富。

表2：明代军事实践活动及乐器表

军事行为	军事实践活动	所用乐器	备注
守戍	1. 守城	吹打乐器	吹打
	2. 敌兵来袭	喇叭	吹天鹅声
	3. 敌兵败退	钹	
日常操练	1. 发放号令	号、号笛、吹打乐器	大吹打、《得胜鼓乐》
	2. 校站队	哱罗，锣、钹、金。	吹《摆队伍》喇叭
	3. 马兵训练	号、号笛、喇叭、哱啰，锣、鼓、钹、金	吹《摆队伍》喇叭、吹《单摆开》喇叭、吹《天鹅声》喇叭、大吹打
	4. 步兵训练	号、号笛、喇叭、哱啰，锣、鼓、钹	吹《摆队伍》、吹《转身》喇叭、吹《天鹅声》喇叭、大吹打
	5. 车兵训练	号、喇叭、哱啰，锣、鼓、金、钹	吹《转身》喇叭、吹《摆队伍》喇叭、吹《天鹅声》喇叭
	6. 辎兵训练	哱啰，锣、鼓、金	吹《转身》喇叭、吹《天鹅声》喇叭
行军	1. 出征起程	金鼓、钲、钹、哱啰、喇叭、鼓、笛、板，细乐：管、笛、笙、小鼓、云鼓、钹鼓	
	2. 行军	喇叭、哱啰，锣、鼓、金	掌头号喇叭
	3. 遇敌	喇叭，锣、鼓、金、炮	吹《摆队伍》喇叭
	4. 安营	喇叭、哱啰，锣、鼓、炮	吹单哱啰
野营	1. 野营	喇叭，金	吹《摆队伍》喇叭
	2. 开、闭营门	吹打乐器	吹打一通
	3. 夜巡	喇叭、吹打乐器，鼓	《大吹打》
	4. 有敌夜袭	鼓	
	5. 野营出发	号、吹打乐器，鼓	

（续表）

军事行为	军事实践活动	所用乐器	备注
海上	1. 定营	吹打乐器、喇叭，炮	吹打三通、吹长声喇叭
	2. 海上训练	喇叭、哱罗	吹长声喇叭三荡
	3. 海上遇敌	吹打乐器、哱啰	吹长声喇叭、《大吹打》

如风雨天气或下暗营时等皆“金鼓不相闻”，“闭门不吹打”。在明代军事实践活动中，乐器以号笛（唢呐）、喇叭、哱啰（海螺）、鼓、锣、钹等为主。唢呐作为旋律性乐器的代表，比管、笙、笛使用更广泛。军中实践活动所用音乐形式有细乐和吹打，细乐即管、笛、笙领衔的乐队组合，吹打乐应为唢呐领衔的乐队组合。乐曲有《开门》、《得胜鼓乐》等。根据乐器的指示意义和使用场所可知，明代军事实践活动侧重的是这些“响器”[①]传递信号的功能。毕竟军事训练不同于祭祀或日常消遣，简短有力才是其在此存在的意义。按照乐器形制及发声机能，喇叭、号、海螺、锣、鼓、金、钹等信号传递功能突显。喇叭所奏《摆队伍》、《单摆开》、吹一荡、吹两荡等应是单音持续重复或个别音的简单重复。军事实践用乐也涉及旋律性乐曲，唢呐、管、笙、笛或许将这“乐”之功能承担起来。这种观点是基于乐器形制、乐器指示意义和应用场合等的综合性考量。以唢呐为例，唢呐意指召集军官，只有到齐所有人员吹打才会停止[②]。守城时候吹打一通，野营时每天“朝暮吹打《开门》”，“吹打三通”等，这唢呐吹打到人员到齐才停止、上下城各吹打一通、朝暮吹打《开门》、海上吹打三通，中间所用时间不会过短，除了演奏《开门》之外，应该还有其他乐曲。再者唢呐的形制亦决定了它在发挥实用功能之外，理应发挥旋律性乐器的优势，可惜更多曲目我们无从考辨。吹鼓手、旗手、纛兵等列于军师出征启程行列，这是鼓吹用于军营仪仗队的意义，吹鼓手们组成的细乐队发出的声响彰显了军师威仪，保证了队伍行进的统一，演奏的乐曲风格应是雄壮激昂且富有节奏性的。吹鼓手不仅要比试下操号令，还要比试吹打技能，“吹鼓手比吹打，仍比下操号令”[③]，所以他们在军营经

① ［明］何良臣：《阵纪》卷二，文渊阁《四库全书》本中载：军中响器，则有铜鼓、铙鼓、鼙鼓、仗鼓……其大金、錞、钲、铙、铎、号笛、笳管、觱篥、锁叭、哱罗、板钹、梆铃者。

② 《练兵实纪》卷三：明笛号。吹唢呐谓之掌号笛。要聚各官旗头目，发放军务，必须吹得到齐方止。

③ 《练兵实纪》卷四。

常演奏的一定包括那些富有表现力的音乐。

综上所述，明代军营日常守戍、训练、行军、战阵等军事实践场合，注重鼓吹乐之“响器”本质，更多地利用其传递信号的作用，以达到整体有序的军事目的。用于军事实践活动中的号笛、喇叭等乐器，皆是以吹奏类乐器和打击类乐器组成的鼓吹乐乐队，鼓吹乐体系旋律演奏由唢呐、笙、管、笛等乐器承载。

（三）鼓吹乐在地方军政机构中的应用

唐、宋以来，依照官品高低会配给鼓吹。唐代一品以下四品以上皆有鼓吹，宋代一至三品享有本品鼓吹，辽代四品以上亦有鼓吹。明清各级地方官府中亦普遍存在鼓吹手。明万历《巨鹿县志·赋役篇》载：“吹鼓手四名，年俸食银二十四两，遇闰加银二两。”① 《礼部志稿》卷一六：“又定王府乐工：例设二十七户，于各王境内拨与供用……郡王原无拨给乐工，不许妄援奏讨。其另城郡王如遇迎接诏赦等项行礼，许有司拨送吹鼓手十二名应用，事毕即回原州县当差。万历七年例。”② 清乾隆《万全县志》：“本县经费……吹手六名，工食银三十六两；更夫五名，工食银二十四两；火（伙）夫八名，工食银三十八两。”③ 清光绪《永平府志·经费起运篇》载：“抚宁县、卢龙县、昌黎县、临渝县均设吹鼓手（府县内的吹鼓手俗称官喇叭）六名，岁共支银三十六两，遇闰加银三两。”④ 清宣统《聊城县志》：“每岁十月万物告成之时，县主择日率僚属升堂，召乡老农夫赐酒三杯，各领花红簪披叩谢，用鼓乐导出。”⑤ 清嘉庆《东昌府志》，其府衙考院图内明确画有“吹手楼”⑥，在大门东，与号炮楼相对。

---

① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》（上），北京：中国ISBN中心，1997年，第8页。

② ［明］俞汝楫：《礼部志稿》卷一六，台北：台湾商务印书馆，1983年。

③ ［清］左承业：《万全县志》卷一，清乾隆十年（1745）刻本，中国国家图书馆数字方志。

④ 《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》（上），第8页。

⑤ ［清］陈庆藩：《聊城县志》卷六，清宣统二年（1910）刻本，中国国家图书馆数字方志，第13—14页。

⑥ ［清］张官五，嵩山：《东昌府志》卷六，北京：凤凰出版社，2004年，第34—35页。

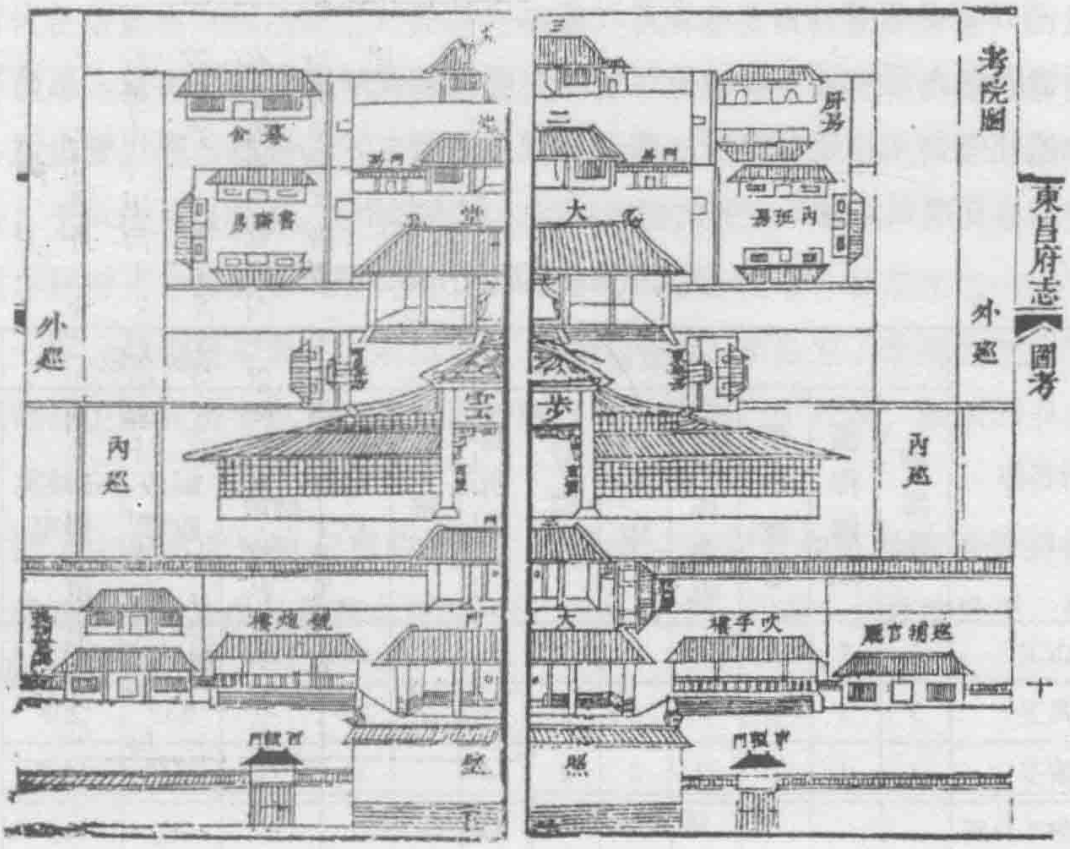


图1

翻阅多地地方志书不难发现，明清地方府、州、县官衙中存在吹鼓手的事实。明代王府二十七户，各郡王府无吹鼓手，遇事则从周边州县调十二名吹鼓手，事情结束后返回原州县当差。文官官衙一般为四名或六名吹鼓手配置。吹鼓手们享受官府补贴，为各地府县组织的祭祀、迎接诏敕等多种礼制仪式场合服务。

现以东昌府为例，深入了解地方军政机构鼓吹乐使用的基本情况。

1. 明清东昌府行政区划概述

今聊城市及各县地区在明清时期属于东昌府管辖，明代东昌府共辖二州十六县：聊城、堂邑、博平、茌平、清平、莘县、冠临、清州、丘县、馆陶、高唐州、恩县、夏津县、武城县、濮州、范县、观城、朝城。

清代东昌府行政区划发生变化。雍正初年，清政府将下属濮州和高唐两州升为直隶州，政治地位的提升由此可见一斑。雍正十三年濮州与所辖范县、观城、朝城三县划属曹州府，范县、观城和朝城至今仍存。但是乾隆四十一年以后，所辖州县缩至一州九县。同时，东昌府辖域内亦有平山卫、东昌卫、临清卫和濮州守御千户所等军营，分防各州县。

2. 明清东昌府辖域内卫所发展过程

明清时期东昌府的军事地位很重要，明代在此陆续设置平山卫、东昌卫、临清卫和濮州守御千户所等卫所。明万历《东昌府志》① 记载，明代平山卫、东昌卫、临清卫和濮州守御千户所的基本情况，制表如下：

表3：明代东昌府辖域卫所基本情况表

卫所名称	职官设置									军队人数			屯地
	指挥使	指挥同知	指挥佥事	署指挥佥事	经历	卫镇抚	五所千户	所镇抚	百户	京边两班操军	运粮旗军	守城实操军	顷数
平山卫	3	7	12	4	1	2	28	5	68	1562	1117	1333	2313
东昌卫	3	2	5		1	2	15	2	24		533	203	1182
临清卫	3	4	1	11	2	2	34		39	1930	2665	1662	2863
濮州守御千户所							6	3	7		260	48	316

平山卫的指挥使有三人，指挥同知七人，指挥佥事十二员，职官人数设置超过了国家定额，是国家同等卫级别的三倍之多！因为，明朝卫级官员的一般设置为卫指挥使一人、指挥同知二人、指挥佥事四人、镇抚二人，《明史·职官五》记载："京卫指挥使一人，正三品；指挥同知二人，从三品；指挥佥事四人，正四品；镇抚司镇抚二人，从五品；其属经历司经历，从七品；知事，正八品；吏目，从九品；仓大使、副使各一人，所辖千户所多寡各不等……卫指挥使司设官如京卫，品秩并同……明初置千户所，设正千户，正五品；副千户，从五品；镇抚百户，正六品；又立各万户府设正万户，正四品；副万户，从四品。"② 另外，这些职官由正三品到从七品皆有所设，显示出该地区的重要地位。

东昌卫、平山卫与东昌府同处一城平山卫和东昌卫周围还有城隍庙、万寿宫、府学、县学、关帝庙、马神庙、狱神庙、龙王庙、五忠祠、八腊庙、火神庙等建筑。

① ［明］王命爵，李世登，王汝训：《东昌府志》卷一三，藏于聊城市政府史志办公室。
② ［清］《明史》卷七六。

清代在借鉴明军制基础上对其进行调整，卫所制度未被立即废除，而是将卫所撤掉或并入其他卫所，另一方面则新设军营。顺治初，清王朝新设临清营、高唐营、东昌营、范县营四营[①]。东昌各卫名称不变，但各卫最高长官由指挥使改为守备，千户改为卫千总，卫军改为屯丁，军屯有多处，“军屯一十九处，俱系平山卫拨军耕种：李海务、八里铺屯、旧马房屯、李喜庄屯、邵家庄屯……”[②]康熙二十七年，平山卫被裁并入东昌卫[③]。嘉庆时期，东昌卫、临清卫建制仍然存在，但临清卫改驻济宁[④]，不在东昌府辖区域，光绪二十八年，裁东昌卫并入聊城县[⑤]。

根据《山东通志》[⑥]记载临清营、东昌营、高唐营和范县营四营的相关情况，现将雍正年间东昌各营基本情况列于下表。（注：外委千总简称外千，外委把总简称外把）

表4

雍正年间东昌各营配置图										
	副将	游击	都司	守备	千总	把总	外千	外把	马兵	步兵
临清营	1		1		1	4	2	4	142	562
高唐营		1		1	2	3	2	3	134	534
东昌营			1		1	3	1	3	85	351
范县营				1		2		1	37	161

东昌各营由从二品至正九品皆有所设，显示东昌各营的重要地位，其中临清营营长为从二品，地位尤其显重。清朝副将为从二品，游击为从三品，都司为正四品，守备为正五品，营千总为正六品，卫千总为从六品，把总为正七品，外委

① 乾隆版东昌府志和嘉庆东昌府志只记载了东昌营、临清营和高唐营，没有记载范县营，这是因为雍正十三年，濮州、范县等州县改属曹州的缘故。但是由于范县曾属东昌府区管辖，并且东昌府部分县汛范县营所属，所以本文将其一并列之。

② ［清］何一杰：《聊城县志》卷一，康熙二年(1663)刻本。

③ 乾隆《东昌府志》卷二五，职官一中载：“国初，卫同明制，康熙二十七年裁平山卫后并东昌卫，设东昌卫守备一员，东昌帮千总二员，随帮一员，旧兼濮州所帮千总二员，随帮一员，归并平山前帮千总二员，随帮一员，后帮千总二员，随帮一员。”

④ 嘉庆《东昌府志》卷五，官署中载：“东昌卫守备署在府治任家街，即任少司寇克溥故第，领运千总就民居。临清卫守备驻济宁，按武职大抵无官署，故皆不详，今仅载东昌营及东昌卫、临清卫，余悉缺之。”

⑤ ［清］陈庆藩：《聊城县志》。

⑥ ［清］岳濬：《山东通志》卷一六，文渊阁《四库全书》本。

千总和外委把总为正八品和正九品。卫守备由明代正三品降为正五品。

3. 明清东昌府地区祭祀用乐考辨

“国之大事，在祀与戎”，祭祀对于古人，意义重大，“祀者，政之大体，春祈秋报，凡以为民也，社稷綦重矣”。① 祭祀为社稷之大事，自京师到州县各文武建制均建庙宇。明清时期祭祀对象按等级分为三类：大祀、中祀、小祀或群祀，并规定地方祭祀必须要遵循中央定制，祭祀活动由各卫所或府县官员主持。

明代祭祀对象分为三等，即大祀、中祀和小祀，分别是：“大祀曰：天地、宗廟、社稷、陵寢。中祀曰：朝日、夕月、太岁、帝王、先师、先农、旗纛。小祀曰：后妃嫔、太子王妃、公主及夫人，曰三皇、曰先医、曰五祀、曰司火、曰都城隍、曰东岳……”②

清代将小祀改为群祀，并扩大了祭祀范围。《钦定大清会典则例》：“一凡祀分三等，圜丘、方泽、祈谷、雩祀、太庙、社稷为大祀，日、月、前代帝王、先师孔子、先农、先蚕、天神、地祇、太岁为中祀，先医、关帝、火神、北极佑圣真君、东岳、都城隍……等祠为群祀。”③

（1）东昌府祠庙设置基本情况

东昌府州县祠庙的设置情况如下：

表5

府县④	祠庙
东昌府	先农坛、关帝庙、城隍庙、旗纛庙、八蜡庙、马神庙、龙王庙、大王庙、龙神庙、火神庙、土地祠、都土地祠、颛顼庙、太公庙、广源王庙、马周祠、杨使君祠、铁公祠、范公祠、双贤祠、七贤祠、程公祠、忠善祠、杨公祠、五忠祠
堂邑县	社稷坛、风云雷雨坛、山川坛、先农坛、关帝庙、八蜡庙、城隍庙、邑厉坛、乡厉坛、马神庙、土地祠、火神庙、龙女祠、文昌阁、魁星祠、刘猛将军庙、太公庙、郑元操祠、元县尹张养浩祠、明穆太常孔晖祠
博平县	社稷坛、风云雷雨山川坛、先农坛、关帝庙、城隍庙、邑厉坛、乡厉坛、八蜡庙、马神庙、三皇庙、鲁义姑庙、坚令晟祠、三令祠、旌表刘氏双节祠

① ［清］张官五，嵩山：《东昌府志》卷一一，第186页。
② 《太常续考》卷一。
③ ［清］爱新觉罗·允祹：《钦定大清会典》卷七五，台北：世界书局，1988年。
④ 除聊城县外，其余均转自张官五，嵩山等著《东昌府志》。

（续表）

府县	祠庙
茌平县	社稷坛、风云雷雨山川坛、先农坛、关帝庙、城隍庙、邑厉坛、八蜡庙、马神庙、刘猛将军庙、济渎庙、炳灵公庙、二孟庙、鲁达连祠、马周祠、张宏山先生祠、孟先生我疆祠、郡守叶宋二公祠、司理范景文祠、邑令王国弼祠、邑令朱爵祠、邑令萧淳祠、邑令毕左周祠、邑令王画一祠
清平县	社稷山川坛、先农坛、邑厉坛、城隍庙、后唐明宗庙、石王庙、火神庙、高义女祠
莘县	社稷坛、风云雷雨山川坛、先农坛、邑厉坛、乡厉坛、关帝庙、城隍庙、八蜡庙、马神庙、土地祠、狱神祠、清源庙、弇山神庙、伊尹庙、二子祠、王文正公祠、杨公祠
冠县	社稷风云雷雨山川坛、先农坛、关帝庙、城隍庙、八蜡庙、刘猛将军庙、马神庙、渰山庙、火星庙、土地祠、冉子祠、重建冉子祠
馆陶县	社稷坛、风云雷雨山川坛、先农坛、邑厉坛、关帝庙、城隍庙、八蜡庙、刘猛将军庙、马神庙、龙王庙、孚应通利王庙、火星庙、漳神庙、段干木祠、晋公调元祠、程公瑾祠、吴公俊祠、范公景文祠、张公星祠
高唐州	社稷坛、风云雷雨山川坛、先农坛、关帝庙、城隍庙、八蜡庙、厉坛、刘猛将军庙、除蝗庙、龙王庙、马神庙、齐别庙、晋文公祠、东方朔祠、莒亭祠、大化生祠
恩县	社稷坛、风云雷雨山川坛、句芒神庙、先农坛、关帝庙、城隍庙、八蜡庙、历亭城隍庙、土地祠、义祭庙、汉昭烈帝庙、四女祠、遗爱祠、吴公永裕祠、孙公居相祠、何公朝聘祠、陆公辂祠、孙公秉彝祠、曹公维翰祠
聊城县②	社稷、风云雷雨山川坛、先农坛、郡厉坛、文昌宫、关帝庙、城隍庙、火神庙、龙王庙、八腊庙、刘猛将军庙、马神庙、土地祠、都土地祠、风神庙、旗纛庙、大王庙、龙神庙、将军庙、东岳庙、真武庙、三皇庙、三官庙、玄帝庙、泰山行宫、颛顼庙、羊使君祠、铁公祠、僧忠亲王祠、忠臣祠、范公祠、双贤祠、宋公祠、程公祠、忠善祠、郝舒二公祠、杨公祠

东昌府祭祀对象分为国家祭祀和地方祭祀两种。国家大祀之社稷坛、风云雷雨山川坛，国家中祀之先农坛、旗纛庙，群祀之关帝庙、城隍庙、龙王庙等皆有所设。东昌府各州县国家祭祀的对象基本相同，如社稷坛、风云雷雨山川坛、先农坛等，体现出“大一统”的设置原则。地方祭祀对象涵盖了本地鬼神、历史名人、忠贞妇女等，如邑厉坛、乡厉坛、除蝗庙等。这些非国家祭祀的对象应属于民间信仰，应视为小祀的扩大化，“国家吉礼小祀用乐从国家制度规定性转向民间礼俗显然有一个扩展的过程……而民间信仰中诸多神灵，诸如祀龙王、土地、山神、药王、五道爷、二仙、九天圣母等等，实乃小祀之延展”。②

① ［清］陈庆藩：《聊城县志》。

② 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》（上），《南京艺术学院学报》（音乐与表演）2010年第3期。

（2）东昌府辖域军营与东昌府县祠庙设置的一致性

东昌卫和平山卫与东昌府署同处一城，虽建制有异，职责不同，但是卫所中祠庙的设置和官府祠庙设置相通，所以大多数祭祀活动是军制和官制两种体系共同参与。以威海卫和潼关卫为例，与官府县衙一样，均设有先帝庙、先师庙、先农坛等国家祭祀。详见下表：

表6

威海卫①	先帝庙祠、先师孔子、崇圣祠祀、文昌祠、魁星楼、名宦祠、乡宾祠、附乡胙、先农坛、风云雷雨山川坛、城隍庙、关帝庙、军牙六纛祠、马神庙、药王庙、海神庙、八腊庙
潼关卫②	关帝庙、禹王庙、轩辕祠、晏公庙、东岳庙、龙王庙、三官庙、玄帝庙、西狱行祠、火神庙、文庙、启圣祠、名宦祠、马神庙、二郎庙、三圣庙、药王庙、烈妇祠、乡贤祠、文昌祠、社稷坛、厉坛、城隍庙、旗纛庙、畦畤③

由上表可以看出，威海卫和潼关卫既涵盖国家祭祀对象，但也有海神庙、启圣祠、名宦祠等地方祭祀，这与以东昌府县为代表的文官制体系祭祀对象是一致的。

第一，大祀不用乐。清朝宫廷举办的社稷坛祭祀仪式④，从迎神到望瘞的整场仪式中，典仪官皆要唱“赞”，跪、拜、兴均要奏乐，雅乐贯穿大祀仪式始终。地方官府也设坛祭祀，但应该是不用乐。嘉庆《东昌府志》载：“府社稷坛旧志在城西北，后移城北堤内，春秋仲戊日祭。知府主祭，府佐聊城县官陪，牲帛祝号俱如。令甲在各州县、知州、知县奉祀如府州县，里舍各从其里。”⑤ 可见府州县在祭祀时间上与中央一致，但只是设置神坛祭品等，不用乐。

第二，旗纛—中祀—鼓吹乐。旗纛之祭为军中专祭之礼，“旗纛庙，洪武三年建，于都督府后，以祀军牙六纛之神”。⑥ 祭祀之日，宫廷和王府祭旗纛要用鼓吹、大乐，“祀旗纛……至午门外，置龙亭内，仪仗鼓吹导引至祭所。陈设前祀一日有司陈设如图仪……大乐作……乐止复位”。⑦

各地卫所及地方官府祭祀旗纛也应为鼓吹乐。项阳在《明代国家吉礼中祀教

① ［清］毕懋第，郭文大：《威海卫志》，1929年铅印本，中国国家图书馆数字方志。
② ［清］唐咨伯：《潼关卫志》，中国国家图书馆数字方志。
③ 一说其为五帝之一少昊金天氏．一说其为司时之神。
④ ［清］《钦定大清会典》卷四三。
⑤ ［清］张官五，嵩山：《东昌府志》卷一〇，第186页。
⑥ ［明］田汝成：《西湖游览志》卷一六，上海：上海古籍出版社，1998年。
⑦ ［明］徐一夔：《明集礼》卷一五，台北：台湾商务印书馆，1983年。

坊乐类型的相关问题》考辨旗纛用乐形式“直接为鼓吹乐”[①]类型。另外，任方冰也认为旗纛祭祀用鼓乐。“通过国家对旗纛祭祀的规范要求推断旗纛祭祀用鼓乐”[②]。明代军营中唢呐、号、喇叭、鼓、锣等鼓吹乐器的大量使用，表明了鼓吹乐在军营中的重要地位。而且明清王朝明确规定要求，地方各府县州衙祭祀与中央保持一致，宫廷王府使用鼓吹乐，那么祭祀军旗如此重要的仪式，必然会用鼓吹乐这种振扬发励的音乐形式。所以，东昌府和聊城县的旗纛庙，“旗纛庙在平山卫，后每岁霜降卫官致祭”[③]，在祭祀之日，鼓吹乐是其主要音乐形式。

第三，关帝—群祀—鼓吹乐。关帝祭祀为群祀，关帝：“皇帝遣某官某致祭于关帝之神……直省，府，州，县，关帝庙，岁均以春秋仲月及五月旬有三日，致祭，……祭日陈设，迎神，上香奠献，读祝，送神，视燎，礼仪，并与京师祭前后殿同。”[④]

群祀的音乐形式用“庆神欢”乐，“群祀，《庆神欢》乐章，乾隆七年定”[⑤]。《钦定大清会典》卷五八：“群祀，自先医以下，均和声署奏《庆神欢》乐。”关帝祭祀仪式中，鼓吹乐贯穿始终，“乐暂止”“礼兴乐止”“礼兴乐止”。

《庆神欢》乐的乐器有：两云锣、两管、两笛、一笙、一鼓、一板，为典型的笙管笛鼓吹乐组合。“‘庆神欢’乐，凡群祀用之。其器：云锣二，管二，笛二，笙一，鼓一，拍板一。”[⑥]所以，在地方官府和军营机构祭祀群祀对象的时候，均要按照京师的祭祀仪程进行，鼓吹乐是群祀祭祀时的主要音乐形式。

明清祭祀分为三个等级，规定地方各省、府、州、县府县皆要遵循中央定制，“各直省府厅州县学一体遵行间隆礼”。东昌府及下辖州县和东昌辖域内卫所（清代为绿营建制）作为文官建制和武官建制体系，在祠庙设置方面具有一致性的特点。祭祀对象涵盖国家祭祀和地方祭祀，以群祀和地方祭祀对象最多，祭祀音乐多由笙、管、笛领衔的鼓吹乐队承载。地方官府和军营祠庙建制，虽然遵循中央定制，但用乐规格有所降杀。地方官府大祀只设神坛但不奏乐，旗纛用乐为鼓吹乐，建制最多的群祀庙宇，用笙、管、笛领衔的鼓吹乐形式。

---

① 项阳：《明代国家吉礼中祀教坊乐类型的相关问题》，《音乐研究》2012年第3期。
② 任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，第119页。
③ ［清］陈庆藩：《聊城县志》卷二，第35页。
④ ［清］来保：《钦定大清通礼》卷一五，台北：世界书局，1988年。
⑤ ［清］龚黻文：《钦定皇朝文献通考》卷一六九，台北：台湾商务印书馆，1983年。
⑥ 《清史稿校注》卷一八〇，台北：台湾商务印书馆股份有限公司，1999年，第3066页。

另外，在接诏敕、生员应试、中举、劳农等其他礼制场合，东昌府以鼓吹乐队为主。宣统《聊城县志》："万寿、元旦、冬至……诏使将至，县主具朝服率僚属出郭跪迎，用仪仗导引至大堂。"综上所述，地方军政机构中，鼓吹乐是最常使用的音乐形式，所以，鼓吹乐是"全国最具影响力的用乐形式"。① 这种用乐传统，对当今的民间音乐产生了重要且深远的影响。

二、聊城鼓吹乐现状

聊城鼓吹乐艺人服务于本地或周边地区的红白喜事、庙会、过周年、节日庆典等民俗场合。当地人称他们为"吹喇叭的""吹响器的""吹哇哇的""楼上的"。聊城鼓吹乐以唢呐、笙、锣、鼓、镲为主要乐器，偶尔会使用管子、笛子。乐曲主要分为传统曲牌、戏曲音乐和流行音乐三大类，其中，传统曲牌使用最多的是【开门】【傍妆台】【朝天子】等。鼓吹乐虽然被列入非物质文化遗产，参与文艺晚会、比赛或展演，但大部分的乐班仍然处于自我发展状态。

（一）聊城鼓吹乐现状——葬礼仪式

聊城市东昌府区沙镇郭庄村是该地区一个普通的村庄，人口约800人，人均年收入约6000元左右。村民以务农为主，主要种植小麦、玉米等粮食作物，种植面积占该村总土地面积的百分之八十。其次还种植大蒜及大棚蔬菜，如西葫芦、茄子等。据该村红白理事会主任郭太宝讲，他们这一带谁家遇到红白事，都会请鼓吹班子，不请的非常少。

2012年1月15日，该村村民周氏郭老太君因病逝世，享年82岁，1月18日，子女为其举行隆重葬礼。笔者有幸在现场感受了整场葬礼仪式和鼓吹乐班的配合。

表7

聊城市东昌府区沙镇郭庄村周氏郭老太君葬礼仪程				
时间	流程	曲目	乐器	其他
8：30	乐队热场	《傍妆台》	唢呐、鼓、镲、锣	也称"棒棒台"

① 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》（上），《音乐与表演》2010年第3期：国家礼乐制度的规定性更是把鼓吹乐的用途推到了一个前所未有之高度；吉礼是为五礼制度中的首要，鼓吹乐被列入吉礼小祀之用，真正奠定了其为全国最具影响力用乐形式的地位……这是明代以降唯一一种能够在所有礼制中使用、上下相通的音乐形式。由于吉礼在诸礼中的显赫地位，更是将这种用乐形式推到新高度起到了推波助澜的主导作用。

（续表）

聊城市东昌府区沙镇郭庄村周氏郭老太君葬礼仪程				
9：30	接供	《小开门》	唢呐、笙、锣、镲	
9：50	乐队早餐			
10：20	挖坟	《小开门》、《大笛绞》、《渴望》、豫剧《常香玉》选段、男女二重唱电视连续剧《刘老根》主题曲	唢呐、笙、镲、鼓、锣、板胡	
10：30	乐队演奏	《骏马奔驰保边疆》、电影《青松岭》主题曲、豫剧《桃花庵》、《断桥》、《对花枪》等		
13：00	乐队午餐			
13：40	打冲	《在那桃花盛开的地方》《十五的月亮》《牧羊曲》	唢呐、管子	
14：30	安奠	《小开门》《梁祝》《五字开门》《朝天子》	唢呐、笙	旋律一定要有忧伤感，不能吹欢快的乐曲
15：10	谢客	《喜洋洋》《锣字头》	唢呐、笙、镲	
16：46	出殡		笙、锣	

图1、2（由左至右）：接供回来路上演奏的艺人、安奠时对着灵位吹奏的艺人

聊城地区丧葬仪式中聘请鼓乐队为常态，鼓吹乐贯穿于葬礼的所有仪程。乐队演出条件较差，乐器以唢呐、笙和打击乐器锣、鼓为主，管子作炫技博彩之用。整场音乐以戏曲、器乐等音乐形式为主，器乐曲曲目以《开门》为主，《傍妆台》《大笛绞》《朝天子》等传统乐曲亦会使用。接供时，接时不奏乐，回时鼓吹

乐前导奏乐。唢呐吹奏现代流行歌曲或戏曲非常普遍，戏曲用于娱人，而葬礼中重要程序接供、安奠等，使用以唢呐、笙、镲为前导的鼓吹乐，吹奏曲目以传统乐曲或悲伤情绪的歌曲为主。乐人讲“在安奠时不能‘瞎吹’，否则人家知切（管事的）会说你”，现在他们很少吹老曲了，只要吹点哀伤的，不花哨的曲子就可以了，但是从前这个场合吹老曲子的很多。

（二）聊城鼓吹乐现状——十周年祭祀仪式

聊城市莘县张寨镇位于莘县西南25公里，与河南省南乐县接壤。该村人口约1200人，主要种植小麦、玉米等农作物，人均年收入约6000元左右，该村是三省交界处，离河南省南乐县约3公里，离河北省大名县束馆镇约15公里，交通十分便利。

十周年祭祀对象是该村村民孔庆立夫妇，生前务农，因家庭条件不宽裕，当时未能举行祭祀仪式，所以特意补过。两人生前育有一子，四个孙子，此次十周年祭祀仪式，是孙辈为祖父母补办。

2012年1月31日早晨七点左右，鼓吹乐队成员陆续赶到桑庄村。本地区把鼓吹乐队称为“响器班”，与东昌府区称为“吹喇叭的”称谓不同。此次“响器班”成员多为河南和本地区的，共8人，所掌乐器包括笙、唢呐、鼓和镲，还有负责戏曲演唱者，当地人称这些乐人为“吹响器的”。“响器班”演出场所同样是位于正对着主家胡同的马路边上，等到音响设备安排齐整，乐队开始演奏，演奏曲目有《朝天子》、《五字开门》、豫剧和其他戏曲形式。

五服以内子孙后代将自家准备的五碗水饺，端到纸楼前，称之为“水饺供”，然后跪拜行礼，俗称磕头，“忙活的”（即帮忙者）将其中一碗倒入专门盛水饺的篮子内给帮忙的人吃，其余四碗返回。邻里乡亲这个时候也开始吊唁，通常会带一刀纸，也有带黑纱、礼钱等。九点左右亲戚前来上供，帮忙的将所有供品堆在纸楼前的床上。

亲戚到来，先在村头等待，主家派出乐队人员前去接供，一把唢呐和一攒笙，去时不奏乐，归时奏乐。吹奏的曲子是《妈妈的吻》。亲戚们必须给乐班十块钱，如果给五块钱，他们就拒绝接供接亲，直到给足。其他成员留在原地继续演出。演出形式有歌曲《父亲》《母亲》《妈妈的吻》等，豫剧选段《香魂堂月朦胧》《送环环自由身另选佳婿》等，还有小品《父亲》《母亲》，安徽民间小调《十

二月哭妈》等。戏曲演唱时，由MP3播放器伴奏，乐队不参与。

十二点左右，祭奠开始。“主事人”喊道：“众位亲友，地方不便受天罪，行奠开始！”行奠时乐队派出一笙、一唢呐和一个镲正对着灵位演奏，他们吹奏的曲子有豫剧《秦雪梅吊孝》、曲剧《卷席筒》、河南坠子、民间小调《十二月哭妈》、四平调等。其他人员在场外继续演奏，一位女艺人在头和腰部缠上白布，扮作孝女，哭悼逝去的父母，笙和锣伴奏。

中午十二点半，所有亲戚和乐人用餐，在此期间，孝孙们谢客一次，一把唢呐、一副镲跟随。

下午三点半，上坟，烧纸楼、纸车等。乐队派出两个唢呐，一攒笙跟随，演奏的曲子有《阳中开门》，其他人员继续留在原地，演奏欢快的音乐，供邻里乡亲欣赏。

图3、4（由左至右）：接供回来的响器班、安奠时对着逝者灵位吹奏的响器班

莘县张寨桑庄村十周年祭祀仪式过程中，乐队演奏（唱）的曲子以豫剧和流行歌曲为主。不同程序中音乐风格很不相同，在乐队开场、接供、谢客等环节，乐队多演奏当地村民耳熟能详的流行歌曲或戏曲，以取悦群众为目的，乐人或插科打诨，或声泪俱下，周围观众看的是津津有味，演到动情处，很多观众还偷偷地擦拭着眼泪。但是在行奠过程中，乐人多演奏悲伤的戏曲曲目，灵棚里跪着的孝子孝孙，行奠礼的亲戚，唢呐的悲戚声，营造出肃穆不容戏谑的庄重感。

三、论明清军制和官制对聊城鼓吹乐的双重影响

（一）以聊城市当下行政村名为例

明清军制对聊城市行政区划产生了深远的影响，各个行政区县大量的村庄名

称含有浓厚的军事意味，结合明清东昌府志考辨，很多村庄名称应该属于明清军制和官制双重作用下的孑遗。比如，以“屯”命名的村庄，它的来源与明清军事政策有关，政府将一部分土地分给士兵，使其战时出征，闲时耕种，从而实现了以军养军，更加保证了军队的物质供应。《东昌府志》记载：“军屯一十九处，俱系平山卫拨军耕种：李海务、八里铺屯、旧马房屯、李喜庄屯、邵家庄屯、王家庄屯、王官屯、旧州屯、桑家镇屯、薛贵屯、辛家庄屯、张家庄屯、张家横屯、齐礼屯、十里铺屯、十八里铺屯、赵家庄屯、细马庄屯、沙古唯屯。”① 需要说明的是，这只是平山卫的军屯数量，以此类推，同时期的临清卫、东昌卫及濮州守御千户所也应有大量军屯之地。

冠县千户营村应与明代卫所制度相关，卫所制度规定5600人为一个卫，1200人为一个千户所，120人为一个百户所，百户所下设两个总旗，十个小旗，10人为一个小旗，形成由都司—卫—千户所—百户所—总旗—小旗的脉络，“天下既定，度要害地，系一郡者设所，连郡者设卫。大率五千六百人为卫，千一百二十人为千户所，百十有二人为百户所，所设总旗二、小旗十”。② 所以千户所是卫所制度的基本建制，而千户营不以“所”命名而以“营”代之，或与清代八旗绿营兵制有关。前章已经梳理明清军制的演变，清朝保存一部分明代建制，同时有所创新，千户营村名即是明代卫所制和清代八旗绿营兵制的结合。接下来的问题是，千户营属于东昌辖域内的平山卫、东昌卫还是临清卫？应该属于东昌卫。千户营村现归冠县定远寨乡管辖，而定远寨原属堂邑县，堂邑县隋开皇六年（586）置。沿其西北“汉代堂邑”之名。属东郡，故治在今聊城市东昌府区堂邑镇西北5公里千户营村……元属东昌路。明、清均属东昌府。③ 1956年3月，原堂邑县的柳林区、辛集区和温集区的定远寨、范王庄、黑周三个乡划属冠县。堂邑县属于东昌卫管辖范围，所以千户营村应属于东昌卫，另外堂邑镇现辖军庄村、教场李村、赵子营村等，亦传达出该地区与军营的密切关系。

明清史学界对于当下行政村名与明清军制的关系，曾有明确表述。著名明清史专家顾诚先生在《隐匿的疆土》一书中说：“除沿海卫所以外，明朝的卫所辖地

① ［清］何一杰：《聊城县志》卷一。
② 任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，第138页。
③ 任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，第138页。

名称保留到现在的还有不少，如宁夏的中卫县、河北的龙门所，北方农村地名为堡的多数来源于明代卫下的军事单位。”① 周振鹤先生在《中国地方行政制度史》一书亦说：“清初废，而卫所尚存……雍正年间，卫所大都已改为府州县……但是卫所制度行之三百年，许多地名已留下很深的烙印。”② 当下村名以“屯”命名的村庄应直接来源于明清卫所军营建制。

除了“屯”“千户营”，还有“杨千户”“刘百户”“明官屯”“教场李”“赵子营”“楼营村”“军寨村”、军王屯村、前军屯、后军屯、侯营、前哨、前营村、钟楼、教场铺、明官屯、将军寨、军户李、倪官屯、窦官屯、王官屯、前军张村等，据笔者统计，整个聊城市有930多个这样的村庄（因篇幅有限，故不一一列举）。这样的现象皆与明清时期卫所军营的设置直接相关，这些村庄证明了明清军制和官制对聊城市行政区划重要而深远的影响。

（二）聊城鼓吹乐因素的辨析

明清军制和官制不仅对聊城行政区划有深远影响，亦对聊城民间音乐形式产生重要影响。这主要是因为各级官府用乐需求，与此同时，乐人们也为民间婚丧嫁娶、周年、满岁、庙会等民俗活动服务，导致了乐人从“官养”到“民养”，而艺人们承载的音乐文化随之也流向民间。

项阳《山西乐户研究》一书曾指出，由于品官卤簿、礼制场合、娱乐活动等多方面需求决定了宫廷、王府、军营和地方官府豢养乐人的必要，统治者以乐籍将某些特殊群体进行编列，规定其世代为乐户。从宫廷、王府、军营到地方州县，庞大的乐人群体承担了封建体制的礼俗用乐，同时也承载着中国传统音乐文化的精髓。“正是这个群体承载着地方官府中所需的礼、俗用乐，负责管理地方官府中乐人的机构在各种文献中或称乐营、府县教坊、府县散乐、衙前乐、衙前乐营等等。从称谓上看似乎有所差异，其实却是具有同一性的机构。”③ 同时，在很大程度上，宫廷至地方乐人所承载音乐文化具有相对一致性特点。这是因为“太常鼓吹署乐工数少，每大礼，皆取之于诸军。一品已下丧葬，则给之，亦取于诸

① 顾诚：《隐匿的疆土：卫所制度与明帝国》，北京：光明日报出版社，2012年，第55页。
② 周振鹤：《中国地方行政制度史》，上海：上海人民出版社，2005年，第356页。
③ 《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》（上）。

军。……乐工亦取于军中，或追府县乐工备数”①。

笔者认为，明清军制和官制对聊城鼓吹乐的影响，表现在但不局限于以下四个方面：第一，鼓吹乐人的称谓；第二，鼓吹乐器的配置；第三，鼓吹乐曲目；第四，多地《将军令》的音乐本体。

1.“吹喇叭的”“吹响器的”“楼上的”等称谓的辨析

聊城人把鼓吹乐艺人称为“吹哇哇的”“吃凉菜的”“坐板凳子头的”“吹喇叭的”“吹响器的”“楼上的”等。“吹哇哇”形象而生动地表现出唢呐独特发音特点。“吃凉菜的”和“坐板凳子头的”与艺人演出环境有关。不论春夏秋冬，他们一般被安排在露天室外，正对主家大门的马路上，吃饭和表演都在一张桌子几条板凳搭建成的简单舞台，等饭菜上来，不一会便会变凉，所以被称为“吃凉菜的”。

然而“吹喇叭”“吹响器”“楼上的”这三种称谓值得探讨。前文提到，喇叭是明代军营最常用的乐器之一，在日常生活中，吹响喇叭意味着该做饭了、要吃饭了、要出发等，在军事训练中，吹喇叭表示要呐喊、确定方位、按一定距离摆开队伍、转身等行为，并且每个行动都有专门曲调，如《天鹅声》《摆队伍》《单摆开》等一些简单的旋律或者几个乐音的简单组合。所以当时吹喇叭的人自然是服务于军队的，可是封建王朝覆灭，旧有军制不复存在，吹喇叭的人失去平台，转而为大众服务，而这一称谓被口头代代相传下来，就像“屯”“千户营”等村庄名一样。到了今天，成为吹鼓手的别名。

聊城茌平县胡屯镇古路赵村赵保双曾经说：“俺老爷爷的爷爷就是吹鼓手，当时都叫这些吹鼓手‘吹的’‘楼上的’，是因为要站在城楼上吹。”吹鼓手被称为“楼上的”是因为他的前辈曾在城楼上吹奏。问题是，“楼上的”人在谁的城楼上呢？

清嘉庆《东昌府志》其府衙考院图内有“吹手楼”②，与大门斜对，与号炮楼左右呼应，这一重要信息表示，府衙是有专为吹鼓手的楼。这些“楼上的”艺人可能是服务于官衙。

---

① ［元］脱脱：《宋史》卷一四〇，文渊阁《四库全书》本。
② ［清］张官五，嵩山：《东昌府志》卷六，第34—35页。

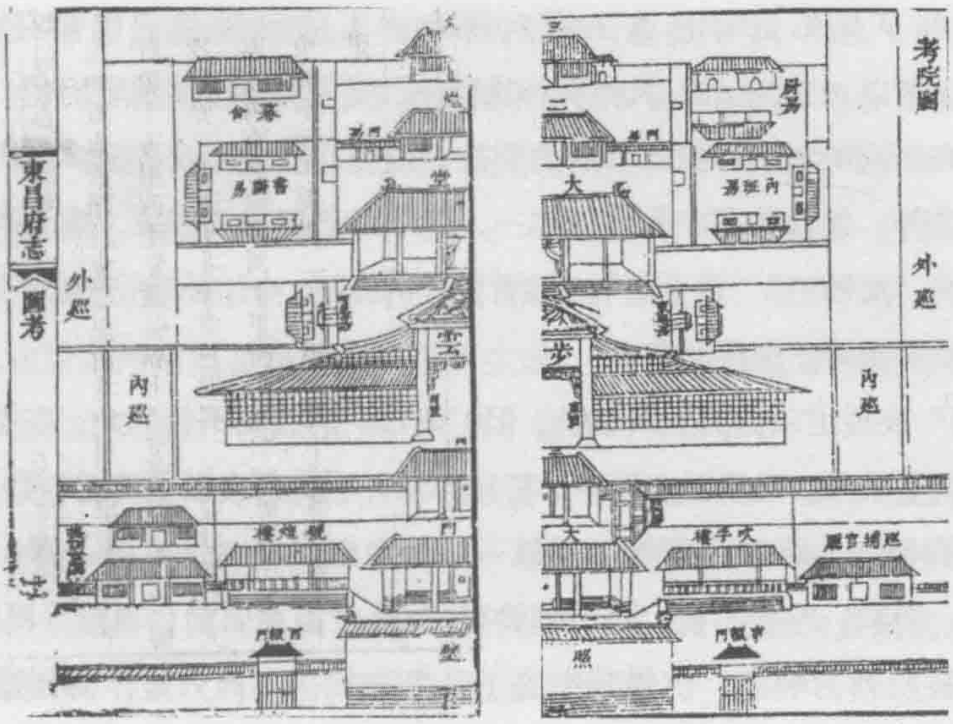


图5

其次，戚继光《纪效新书》记载，平常每天早上天明和晚上的时候，吹鼓手要换班守戍，即“上城”或“下城”，换班时要在城楼上吹打一通。东昌卫、临清卫、平山卫等的日常守戍必然同样需要吹鼓手吹吹打打，昭示每天生活的开始与结束。所以，“楼上的”也有可能是在当地军营内。

有老艺人说其祖父当年就是给军队和官府当差的，工作地点在府衙大门的钟鼓楼上（其形制位置可以参考当下一些寺庙的钟鼓楼）。李月红在福建莆仙大鼓吹研究论文中提到：老艺人回忆，当时武职官员在协台以上的，都在衙属东西辕门外各搭吹鼓楼，东边司吹，西边司鼓，每日三餐鸣炮吹打，以示武官威仪[①]。这是在武官衙门设置吹鼓楼，艺人们每日三餐要上楼吹打。另外，山东省莱芜一些老艺人回忆，“在城楼上建窝铺是为守军的临时住所”，“张正可忆其祖父的轮值经历：以前的时候，每个窝铺都要去县衙大门旁边的鼓楼轮值。县衙旁边一个钟楼一个鼓楼，钟楼是和尚念经的地方，鼓楼就是我们这些吹手当差的地方。县衙下来人通知我们窝铺带几班人去值几天班，最少是六人一班，叫小班，八到十人是大班，十二个人就是两班，里面没把开道的抄锣人数算进去。值班一般是值七到

① 李月红：《莆仙“大鼓吹”考察报告》，乔建中，薛艺兵，汪申申，张振涛：《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，济南：山东友谊出版社，1999年，第356页。

十天……在早先不是有什么三班六房么，有的时候我们窝铺还叫‘班上的’”[①]。所以，“楼上的”人作为特殊群体，是服务于军营或官府的，而不是平常百姓。在不同的场所承担着不同的职能，或者守戍城池或者军事操练或者显示武官威仪等等，鼓楼是其工作地点之一，各个乐班要轮流值班，除了被称作“楼上的”还有“窝铺班”“班上的”。随着朝代的变迁，旧的体制消失殆尽，他们的称谓却被口口相传，保存下来。

“响器”表现出乐器的发声效果，但“响器”的意义不仅如此，在军营中，响器指代的就是乐器，是乐器在军中的特定称谓。明代何良臣《阵纪》卷二：“军中响器，则有铜鼓、铙鼓、鼙鼓、仗鼓……其大金、錞、钲、铙、铎、号笛、笳管、觱篥、锁叭、哱啰、板、钹、梆铃者。”[②]号笛、笳管、筚篥等不以“乐器”处之，却被归列为响器，仿佛其失去了音色和旋律，而只是作为创造声响的物件。笔者认为，这种称谓是由军营生活的特殊性所决定的，宫廷及地方官府的礼仪场合或宴飨娱乐，更看重“乐”的一面。可是在紧张严苛的军营生活中，乐器发挥更多的还是辅助战阵、守戍等军事实践的功能。

2. 聊城鼓吹乐乐器的辨析

聊城鼓吹乐的主要乐器为唢呐、笙、鼓、锣、镲，偶尔用管子、号，这些乐器与明代军营的鼓吹乐乐器几乎是一致的。在军营中，吹响号笛（即唢呐）意味着召集军官，吩咐事务。唢呐还会配合着马兵、步兵和车兵的训练过程，在日常守戍、开闭营门、夜巡、野营出发、定营时皆会使用唢呐，即号笛。唢呐在这些场合中主要发挥信号传递的功能，但是其旋律乐器的优势也会发挥，呈现乐之状态（详见第一章）。

鼓、锣、镲等打击乐器的应用更为广泛，涵盖了日常操练、行军、野营几乎所有的军事实践场合。明代军营皆要用号，号传达回营、出发等信号，另外训练马兵、步兵、车兵的时候也需要用号。

聊城地区重要礼俗场合也会使用号类乐器。东昌府区唢呐艺人宋文平讲：“我小时候见过尖子号……当时的号一吹，那就是亲戚来了，灵棚内的亲眷就得哭起

① 秦晓妍：《山东莱芜西部鼓吹乐班之“窝铺”辨析》，《中国音乐》2011年第4期。
② ［明］何良臣：《阵纪》卷二，文渊阁《四库全书》本。

来。”临清一带较为重大的葬礼（当地称为红葬）也会用号，两支号在前，鼓吹乐队在后，号只会用在上主、点香等重要程序。茌平县唢呐艺人赵保双说：“俺们这红白事用号，高唐、夏津、武城也是，这以前用四只铜号，叫鸣锣开号嘛，现在用两支铁制的号。”红事时，迎亲、进村、入洞房三个程序用号。白事时迎神、告庙、开丧、祭奠、起灵、拆灵棚时用号，演奏时号在前，唢呐、笙、鼓、镲、锣等鼓乐队在后。河南范县唢呐艺人李明生说：“俺们以前这里的红白喜事都会用号，客人上座吃饭前后吹号，出殡、来客、谢客时都要吹号。”

明朝卫所制度很好地保证了京师与地方，地方与地方，地方与边疆在军事建制层面整齐划一，鼓吹乐作为军队制胜不可或缺的因素，一般人员不得拥有和使用军乐。但是随着时间的推移，为军为官服务的艺人们转而为普通民众服务，而两种体制所用号等鼓吹乐器也被民间礼俗活动使用。

3. 聊城鼓吹乐曲目来源辨析

既然乐人的称呼、乐器都被保留下来，由为官服务转为为民服务，那么乐曲是否也随之下移呢？答案是肯定的。首先，戚家军野营时吹打《开门》，这与聊城地区常用乐曲《开门》（全国各地《开门》数量相当可观）名称上是一致的。其次，如果将聊城鼓吹乐曲目与明清宫廷、王府和官府所用乐曲对比观察，这种古今同名曲目现象更加突出。

表8：明代宴飨乐章乐曲

明代宫廷礼仪乐曲①
洪武三年宴飨乐章：《起临濠之曲》（飞龙引）、《开太平之曲》（风云会）、《安建业之曲》（庆皇都）、《削群雄之曲》（喜升平）、《平幽都之曲》（贺圣朝）、《抚四夷之曲》（龙池宴）、《定封赏之曲》（九重欢）、《大一统之曲》（凤凰吟）、《守承平之曲》（万年春）
十二月按律乐歌：《万年春》《玉街行》《贺圣朝》《喜升平》《乐清朝》《庆皇都》《永太平》《凤凰吟》《飞龙引》《龙池宴》《金门乐》《风云会》；《清海宇》（武舞曲）；《泰阶平》（文舞曲）；《小将军》《殿前欢》《庆新年》《过门子》（四夷舞曲）
洪武十五年重定宴飨九奏乐章：《炎精开运之曲》；《皇风之曲》《清海宇》；《眷皇明之曲》《小将军》《殿前欢》《庆新年》《过门子》；《天道传之曲》《泰阶平》；《振皇纲之曲》；《金陵之曲》；《长杨之曲》；《芳醴之曲》；《驾六龙之曲》。进膳曲《水龙吟》；《太清歌》；《上清歌》；《开天门》；迎膳，《水龙吟曲》；《万岁乐》《朝天子》二曲，与朝贺同

① ［清］《明史·志三九》。

（续表）

明代宫廷礼仪乐曲
永乐十八年，定宴飨乐舞：《上万寿之曲》《平定天下舞曲》《四边静》《刮地风》；《仰天恩之曲》《豆叶黄》《小将军》《殿前欢》《庆丰年》《渤海令》《过门子》；《感地德之曲》《车书会同舞曲》《新水令》《水仙子》；《民乐生之曲》《表正万邦舞曲》《庆太平》《武士欢》《滚绣球》《阵阵赢》《得胜回》《小梁州》；《感皇恩之曲》《天命有德舞曲》《庆宣和》《窄砖儿》；《庆丰年之曲》；《集祯应之曲》；《永皇图之曲》；《乐太平之曲》 导膳、迎膳、进膳及升座、还宫、百官行礼诸曲，俱与洪武间同
永乐间小宴乐章：一奏《本太初之曲》，《朝天子》；二奏《仰大明之曲》，《归朝欢》；三奏《民初生之曲》，其一《沽美酒》，其二《太平令》，四奏《品物亨之曲》，《醉太平》；五奏《御六龙之曲》，其一《清江引》，其二《碧玉箫》；六奏《泰阶平之曲》，《十二月》；七奏《君德成之曲》，其一《十二月》，其二《尧民歌》；八奏《圣道行之曲》，其一《金殿万年欢》，其二《得胜令》；九奏《乐清宁之曲》，其一《普天乐》，其二《沽美酒》，其三《太平令》。右二奏至八奏，俱奏百戏承应；第九奏《鱼跃于渊》承应。奉天门宴百官，止用《本太初》《仰大明》《民初生》三奏曲，其进酒、进膳乐同。惟百官叩头礼，用《朝天子》曲。宴毕，导驾还宫，用《御銮歌》
永乐间，定东宫宴飨乐章：一奏《喜千春之曲》《贺圣朝》；二奏《永南山之曲》《水仙子》；三奏《桂枝香之曲》《蟾宫曲》，四奏《初春晓之曲》《小梁州》；五奏《乾坤泰之曲》《满庭芳》；六奏《昌运颂之曲》《喜秋风》，右二奏至六奏，俱奏百戏承应；七奏《泰道开之曲》《沽美酒》《太平令》；迎膳乐曲，《水龙吟》；升座、还宫、百官行礼，奏《千秋岁曲》
嘉靖间，续定庆成宴乐章：《万岁乐》《朝天子》《水龙吟》；《上万岁之曲》《平定天下舞曲》《四边静》《凤鸾吟》《仰天恩之曲》《水龙吟》《太清歌》《上清歌》《开天门》《鱼藻》《御銮歌》；《感昊德之曲》《抚安四夷舞曲》《贺圣朝》《殿前欢》《庆丰年》《新水令》《太平令》；《民乐生之曲》《水龙吟》《太清歌》《车书会同舞曲》《新水令》《水仙子》；《感皇恩之曲》《表正万邦舞曲》《庆太平》《千秋岁》《滚绣球》《殿前欢》《天下乐》《醉太平》《庆丰年之曲》；《集祯应之曲》；《永皇图之曲》；《乐太平》之曲。迎膳曲，《水龙吟》；进膳曲，《水龙吟》《太清歌》；《天命有德舞曲》《万岁乐》《贺圣朝》；《缨鞭得胜蛮夷队舞承应曲》《醉太平》《看花会》《天下乐》《清江引》。奏致语曲，《清江引》《千秋岁》；宴毕，百官行礼曲，《朝天子》；还宫曲，《万岁乐》
嘉靖间，仁寿宫落成宴飨乐章和豳风亭宴讲官乐章：一奏《本太初之曲》，《朝天子》；二奏《仰大明之曲》，《殿前欢》；三奏《民初生之曲》，其一《沽美酒》，其二《太平令》；四奏《品物亨之曲》，《醉太平》；五奏《御六龙之曲》，其一《清江引》，其二《碧玉箫》；进膳曲，其一《水龙吟》，其二《太清歌》，其三《上清歌》，其四《开天门》

从歌词内容看，明代宫廷宴飨礼仪乐曲多表现群臣贺寿、四夷来宾、万国来降、风调雨顺、五谷丰收、文武贺圣、一团和气、三军奋扬、虎狼归降等主题，表达了期盼皇图永固、乾坤永清、四海永宁、共乐太平的愿望。

项阳、张咏春《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》罗列出清朝宫廷和官府礼仪所用乐曲。其中，清朝宫廷宴飨朝贺、节庆等使用的礼仪乐曲有：【朝天子】【天下乐】【万岁乐】【清江引】【滚绣球】【凉州九】【太平令】【水仙子】

【柳摇金】【普天乐】【万年欢】【醉太平】【撼动山】【沽美酒】【豆叶黄】【迎仙客】【将军令】【感皇恩】【傍妆台】。

清代官府如云南禄劝、陕西西安、陕西安康、辽宁沈阳、山西八大套、江苏苏州、湖北恩施土家族苗族自治州、湖北长阳土家族自治县乐曲：【朝天子】【将军令】【殿前兴】【大开门】【傍妆台】【水龙吟】【沽美酒】【殿前欢】【雁儿落】【山坡羊】【步步娇】【普天乐】【庆丰年】【天下乐】【出队子】【千秋岁】【感皇恩】【万岁乐】【得胜令】【小梁州】【贺圣朝】【清江引】【满庭芳】【太清歌】【小开门】【刮地风】【小将军令】【万年欢】【柳青娘】【万年花】【劝金杯】【醉太平】【普天乐】【滚绣球】【将军帽】【千秋岁】【老将军令】等。

笔者曾对聊城各县的唢呐艺人进行过采访，经过沟通交流发现，他们有的出于家庭和经济的考虑，已经放弃从事鼓吹乐班的事情，比如东昌府区田庙村的宋文平，有的还在不断地从事演出，但是传统曲目已经很少用了，为了吸引大部分群众，现在更侧重流行歌曲和戏曲。但是他们所能回忆起来的“老曲子”还是比较多的。现将曲目罗列在下：

表9

聊城市部分区县鼓吹乐曲目表
东昌府区道口铺田庙村宋文平：《将军令》《大将军》《得胜回朝》《出对子》《定封赏》《朝天子》《得胜令》《得胜回》《过门子》《归朝欢》《感皇恩》《贺圣朝》《皂罗袍》《玉抱肚》《水龙吟》《月儿高》《寄生草》《茉莉花》《十支梅》《山坡羊》《麦地花》《到春来》《十二月》《清江引》《水仙子》《一枝花》《万年春》《玉娇枝》《鹧鸪天》《石榴花》《满江红》《万年欢》《天下同》《齐天乐》《乐太平》《开太平》《九重欢》《殿前欢》《普天乐》《永太平》《天下乐》《上清歌》《太清歌》《金门乐》《喜升平》《金殿万年欢》《清平乐》《骂玉郎》《望江南》《斗鹌鹑》《梳妆台》《跌落金钱》《采茶歌》《哭皇天》《挂金索》《庆新年》《庆丰年》《滚绣球》《看花会》《拿天鹅》《快活年》《喜人心》《节节高》《小放牛》《十杯酒》《虞美人》《卖油郎》《那吒令》《四朝元》《八板》《小四方》《点绛唇》《十棒鼓》《大拜门》
冠县文化馆前馆长董凤岗：《大开门》《小开门》《五字开门》《四合四》《工尺上》《盗马令》《将军令》《升帐》《站场》《三枪》《得胜令》《感皇天》《大拜门》《朝天子》《出对子》《大桃红》《小桃红》《水落吟》《海青歌》《满堂春》《万年春》《风入松》《满江红》《山坡羊》《风搅雪》《一枝花》《集贤宾》《普天乐》《哭唢呐》《苦中乐》《大金钱》《斗鹌鹑》《扑灯蛾》《一封书》《抬花轿》《打连成》《送情郎》《凤阳歌》《小放牛》《小放驴》《锯大缸》《柳青娘》《祝英台》《欠场》《尾声》《唢呐皮》《点绛唇》
东阿县姚寨镇北顺庄郑庆银：《将军令》《行水令》《朝天子》《小开门》《海青拿天鹅》《大悲调》《小八板》
茌平县胡屯镇古路赵村赵保双：《快小开门》《慢小开门》《将军令》《军马令》《海青歌》《一枝花》《百鸟朝凤》《斗鹌鹑》《寄生草》《石榴条》《到春来》《到夏来》《到秋来》《到冬来》《大悲调》《打枣》《哭皇天》《锯大缸》《打扬琴》《送情郎》《全家福》《半碗蜜》《凤阳歌绞八板》《哭周瑜》《苏武牧羊》《柳青年》《虞美人》《两句半》《傍妆台》

以下曲目：【傍妆台】【朝天子】【得胜回】【过门子】【感皇恩】【贺圣朝】【水龙吟】【山坡羊】【十二月】【清江引】【水仙子】【万年春】【乐太平】【九重欢】【殿前欢】【庆新年】【滚绣球】【大开门】【小开门】与明清宫廷和地方官府礼仪所用曲目名称是一致的。

需要提及的是，明代军礼及娱乐时所用乐曲有：【万岁乐】【朝天子】【水龙吟】【四边静】【刮地风】【豆叶黄】【小将军】【殿前欢】【庆丰年】【渤海令】【过门子】【新水令】【水仙子】【庆太平】【武士欢】【滚绣球】【阵阵赢】【得胜回】【小梁州】【庆宣和】【窄砖儿】等①。明代军中娱乐形式，小曲有【锁南枝】【傍妆台】【山坡羊】【耍孩儿】【驻云飞】【醉太平】【西江月】【闹五更】【罗江怨】【寄生草】【粉红莲】【哭皇天】【干荷叶】【桐城歌】【银纽丝】【打枣竿】【挂枝儿】等用于神庙祭祀或岁时节令时演奏，如元旦、立春、上元节、五月十三、冬至等②。

宫廷与地方，文官与武官，古代与当今，在鼓吹乐曲目中保持着名称的一致性，这说明当下民间乐曲并非凭空而来，而是与古代官制、军制有着深厚的紧密的联系。封建体制的瓦解与礼俗用乐需求之间的矛盾，导致了艺人们由“官养”到“民养”的转变，而其携带的音乐文化也随之流向民间。翻阅《中国民族民间器乐曲集成》各省卷文字部分便会发现，大部分鼓吹乐都曾用于古代军队或官府多种礼制场合。

4. 多地《将军令》音乐本体的比较

同名乐曲的音乐本体是否存在关联？项阳、张咏春对曲牌【朝天子】的研究，揭示出在乐籍制度影响下，中国民族民间音乐文化存在一致性和地区丰富性的特点，一首【朝天子】上下六百年，在当下十七省普遍存在，其乐曲本体改变甚少。基于此，笔者以【将军令】为例，管窥各地同名【将军令】音乐本体的关系。

① 任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，第47—60页。
② 任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，第202—208页。

表10：全国各省卷唢呐曲【将军令】表

省市	县市	调式调性	伴奏乐器	附注
陕西卷（下）	淳化县1099	G宫调式		为方便查询，地区后面数字均表页码，如淳化县1099，指陕西卷第1099页
	旬邑县1102	F徵调式	大鼓、勾锣、钹等各一件	又名《大摆队》《元帅升帐》，常用于婚丧事和宏大的庆典活动
	岐山县1109	D商调式	笛子六支、笙四把、二胡、三弦、大锣、中钹各一件	
	佛坪县1111	F徵调式		祭祀时用
山东卷（上）	滕州市434	D宫调式	笙、小镲	婚事“拜花堂”
河北卷（上）	沧州市632	D徵调式	笙、鼓、镲	婚丧事均宜
天津卷（上）	宝坻县489	D羽调式	鼓、镲	
	宝坻县495	A宫调式		丧事
北京卷（上）	崇文区94	G商调式		喜事坐棚时演奏
	石景山区170	C羽调式		
	延庆县443	D商调式		
湖南卷（上）	长沙市927	D商调式	二支形制相同的大唢呐演奏	
安徽卷（上）	濉溪县463	F羽调式		
河南卷（上）	安阳市517	G商调式	笙、镲	又名《大八调》
吉林卷（上）	辽源市643	商调式	一般用两支大唢呐或中唢呐坐棚演奏 乐曲结构：引子—得胜令—工尺上	红白喜事。
黑龙江卷（上）	鸡西市460	E羽调式	唢呐七寸	在清代多用于官场迎来送往，在民俗中多用于朝廷或官府为死亡将士的遗妇立贞节牌坊或儿子为报母恩为寡母立孝贤牌坊时演奏
福建卷（上）	平潭县677	D徵调式	两唢呐、板鼓、小锣、大锣、小钹、大钹	
	厦门市872	A商调式	唢呐、鼓、钹、锣	喜庆场合
湖北卷（上）	江陵县793	D羽调式	鼓、小锣、云锣	

（续表）

省市	县市	调式调性	伴奏乐器	附注
江苏卷（上）	苏州市170	F商	大唢呐、曲笛、梆笛、笙、中阮、大阮、长尖、号筒、单皮鼓、小堂鼓、同鼓、缸鼓、建鼓、小齐钹、扑钹、小锣、汤锣、三音锣高、中、低虎音锣、大筛锣、特钟	
四川卷（上）	广元市元坝区174	C宫调式	绞子、大锣、鼓	
	简阳县437	C宫调式	锣鼓	
	江油市143	E宫调式	小锣、镲、大锣	
	资阳县426	降B宫调式	镲、鼓	
上海卷（下）	松江县1078	F宫调式	唢呐、板鼓、堂鼓、小锣、月锣、小钹、大锣	
	崇明县	降B宫调式	唢呐、板鼓、堂鼓、大锣、小锣、小钹、大钹、月锣	
甘肃卷	天水市135	E羽调式	大鼓、大镲、小镲	白事请官等仪程
	甘谷县136	F宫调式	鼓、镲、锣	白事请官等仪程
	天水市137	F宫调式	鼓、大镲、锣	白事或其他较庄严的活动
	秦安县138	F宫调式	鼓、大镲	白事或其他喜庆活动的庄严场面
	古浪县139	G羽调式	鼓、锣、绞等	白事祭祀仪式
	永昌县139	降B宫调式	鼓、镲、锣等	白事
青海卷	湟源县229	B徵调式		
	海北藏族自治州229	升C徵调式		
	海南藏族自治州贵德县230	B徵调式		
	互助土族自治县231	降B商调式		
	湟中县232	降B商调式		
	西宁市361	降B商调式		
	西宁市361	降B徵调式		

（续表）

省市	县市	调式调性	伴奏乐器	附注
江西卷	黎川县654	降B徵调式	堂鼓、小锣、钹、大锣	喜庆时演奏
辽宁卷（上）	盖州市438	A羽调式	乐曲结构：四合尺引子—身子—得胜令	
广东卷（下）	雷州市1663	降B宫调式		
	雷州市1664	降B徵调式		

新疆、内蒙古、贵州、海南四省器乐曲集成唢呐曲《将军令》未收入。可是在海南省卷祭祀音乐一项中有《闹军坡》《装军乐》《行令乐》《军坡出征》等曲目。内蒙古卷丝竹乐二人台牌子曲有《将军令》。贵州彝族莫轰筒曲有《将军令》。所以新疆、内蒙古、贵州、海南四卷虽然未收入《将军令》，但在当地其他乐种出现《将军令》，那么唢呐曲中有《将军令》也并非不能。任何一种音乐形式都会自觉地借鉴其他相关音乐形式，而且从各地向上申报需要经过不同人员的层层筛选，很多油印资料最终没有出版亦是事实。

从上表看来，全国各省市自治区中几乎皆有《将军令》，也可说《将军令》遍及全国各地。各省市鼓吹乐曲《将军令》调式调性、乐曲篇幅等皆不相同。即使是同一地区的《将军令》在唢呐的形制和调式上也不一样。综合来看，降B调的唢呐应用最多，其次是F调、D调等；宫调式最多，其次是商调式、徵调式、羽调式。《将军令》被广泛地用于婚丧、祭祀等场合，佛教音乐中亦有《将军令》[①]，甚至为妇女立贞节牌坊或孝贤牌坊时演奏此曲。在各省卷中与《将军令》相关的乐曲不少，比如《正将军令》《小将军令》《将军调》《将军叠》《老将军令》《千军令》《梅花将军令》《文将军令》《武将军令》等。

笔者以山东、山西、陕西、北京、天津、浙江、宁夏七省市民族器乐曲集成卷所载《将军令》为例[②]，分析各地《将军令》之间的关系。

---

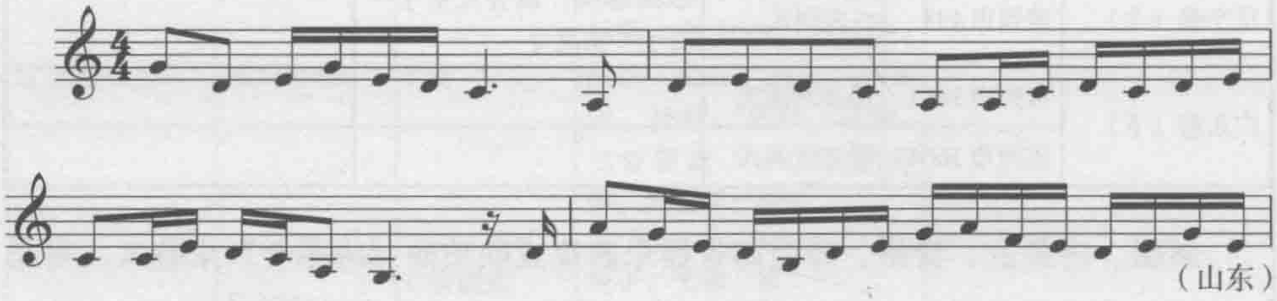
① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》，北京：中国ISBN中心，1994年，第24页："甘肃的宗教音乐，除藏传佛教音乐外，汉传佛教与道教在音乐方面有一些相同之处。而他们又与甘肃省的民间鼓吹乐和锣鼓乐有着千丝万缕的联系。除经韵音乐外，在器乐方面如《小开门》《大开门》《柳青娘》《将军令》《四合四》《朝天子》等都与民间鼓吹乐有所相同，但经过寺院这一特定环境的多年演奏，在风格上有鲜明的宗教风味。"

② 为方便比对，均以C大调记谱。

例1：山东滕州《将军令》与北京延庆《将军令》

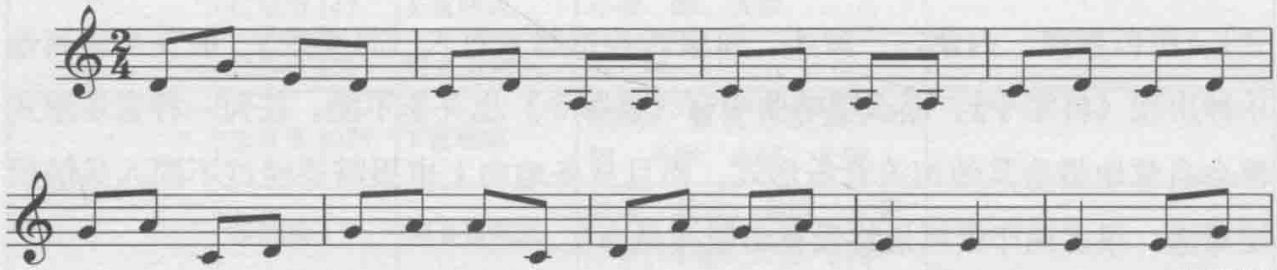
对应一

(1) ①



（山东）

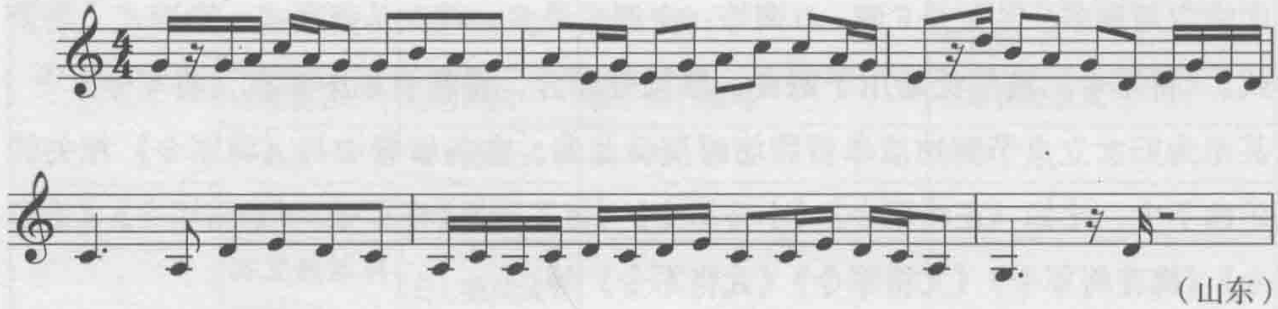
(2) ②



（北京）

对应二

(3) ③



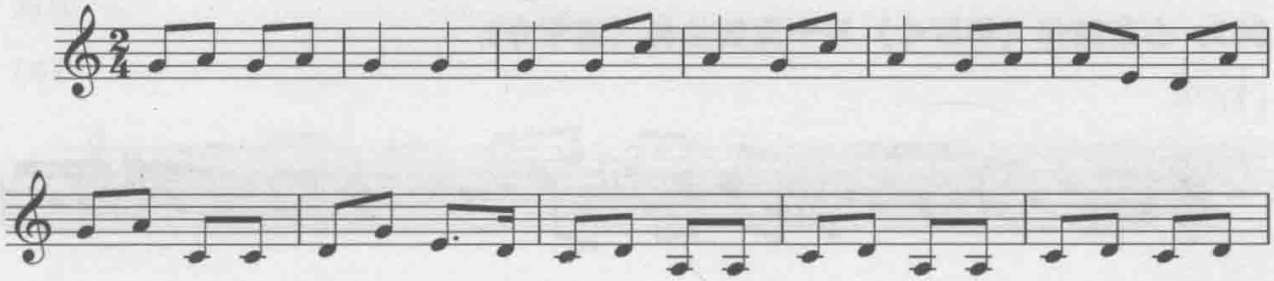
（山东）

① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，北京：中国ISBN中心，1994年，第434页。

② 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》，北京：中国ISBN中心出版，2003年，第443页。

③ 《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，第434页。

(4) ①

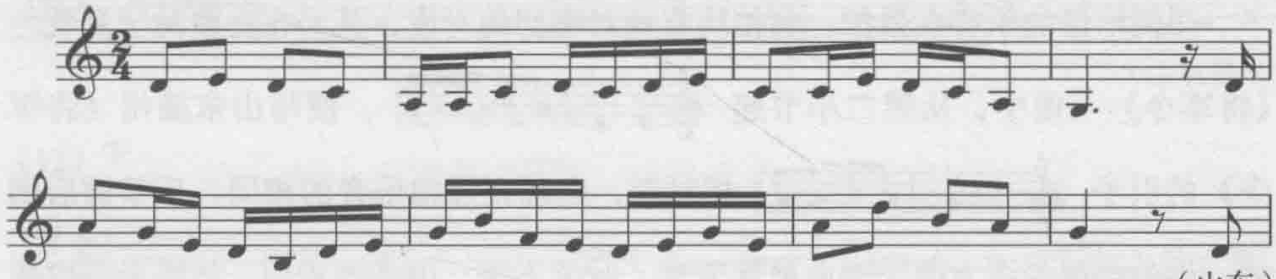


（北京）

各小节主要的乐音基本相同，颇有特色的是前后乐音倒置的现象，例如在谱例1中作为强音出现的乐音，在谱例2中多以弱音展示，谱3谱4同样。但是二者亲密的联系依然可见。对应1中两例，谱例2多出一小节，重复的是一节，可以视作是谱例1的扩展。山东《将军令》较之北京《将军令》，其节奏更密集，并加花演奏，八分或十六分音符居多，风格更明快活泼一些。

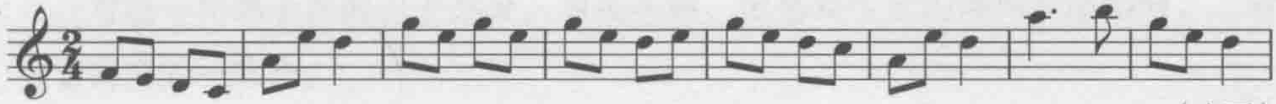
例2：山东滕州《将军令》和山西襄汾《将军令》

(5) ②



（山东）

(6) ③



（山西）

谱例6音域较高，为谱例5上方八度。两谱例各小节骨干音基本一致，且均在

① 《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》，第443页。

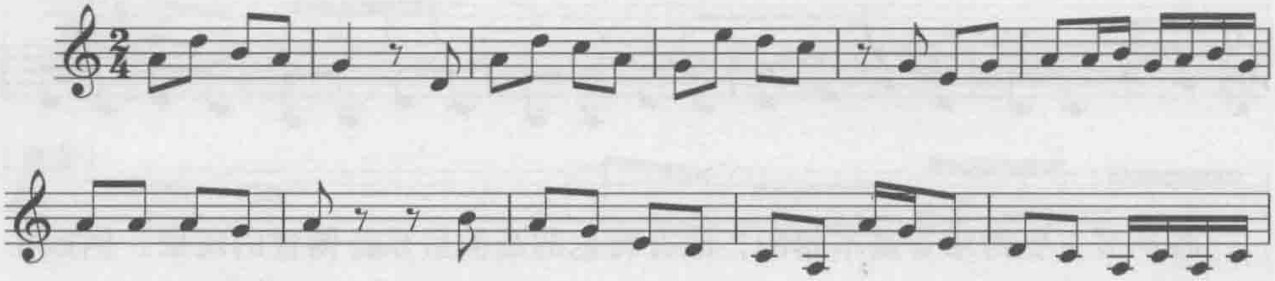
② 《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，第434页。

③ 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，北京：中国ISBN中心，2000年，第530页。

强拍出现。谱例6为两只唢呐二重奏，兼鼓伴奏，节奏平稳。

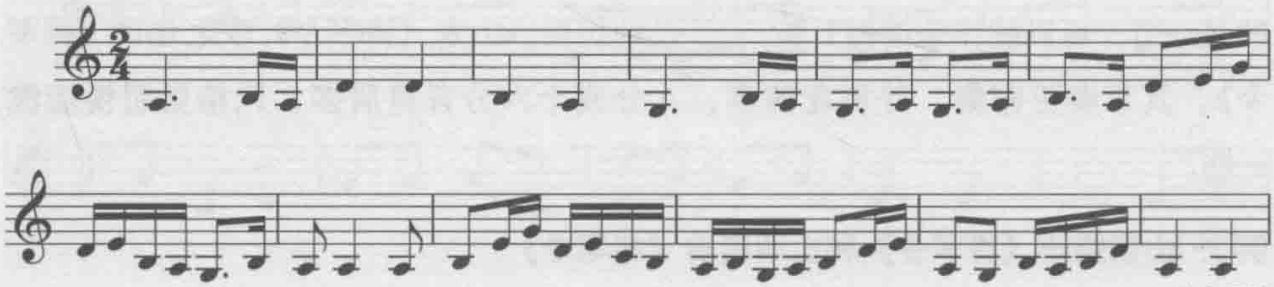
例3：山东滕州《将军令》与宁夏贺兰县《将军令》

(7) ①

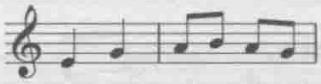


（山东）

(8) ②



（宁夏）

两例乐谱的乐音在强拍、弱拍均有相对密切的对应，其实在完整的宁夏贺兰《将军令》一曲中，从第二小节起 ，便与山东滕州《将军令》的引子  相对应，表现在强拍乐音的相同、乐节前后倒置、乐句扩展等多方面。两曲虽然节奏、时值不等，但基本相似，故笔者截取两者最相近的部分进行展示。

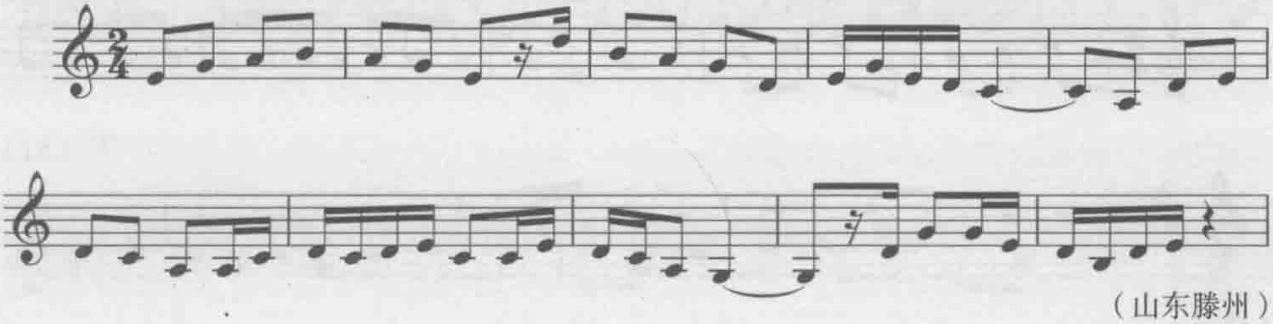
① 《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，第434页。

② 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·宁夏卷》，北京：中国ISBN中心，1995年，第65页。

例4：山东滕州《将军令》与浙江温州《将军令》

对应一：

(9)



（山东滕州）

(10) ①

（浙江温州）

对应二：

(11)

（山东滕州）

(12) ②

（浙江温州）

对应一均属于两曲引子部分，节奏不同，但是骨干音的排列顺序相同，二者有着高度的一致性。

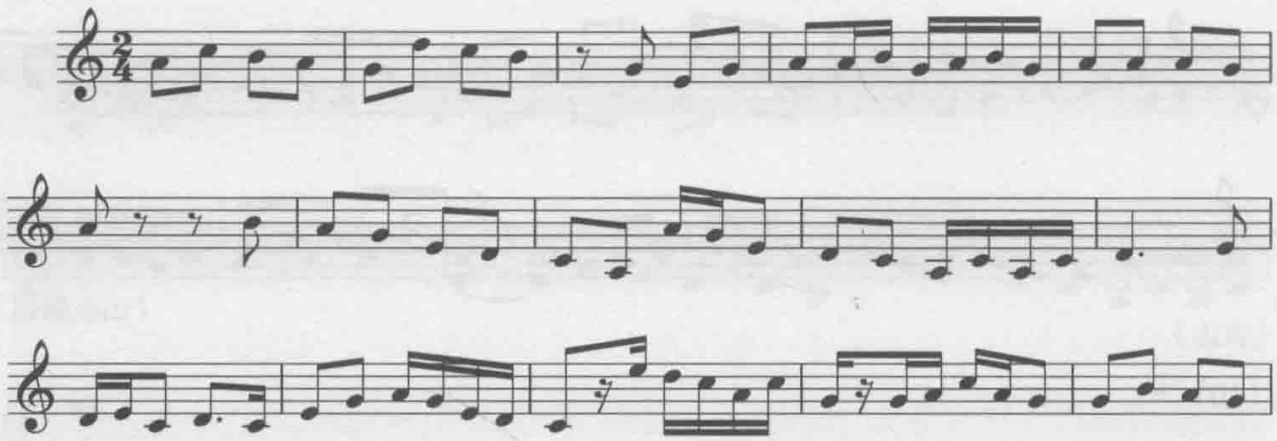
① 《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》（下），第1468页。

② 《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》（下），第1468页。

例5：山东滕州《将军令》与天津宝坻《将军令》

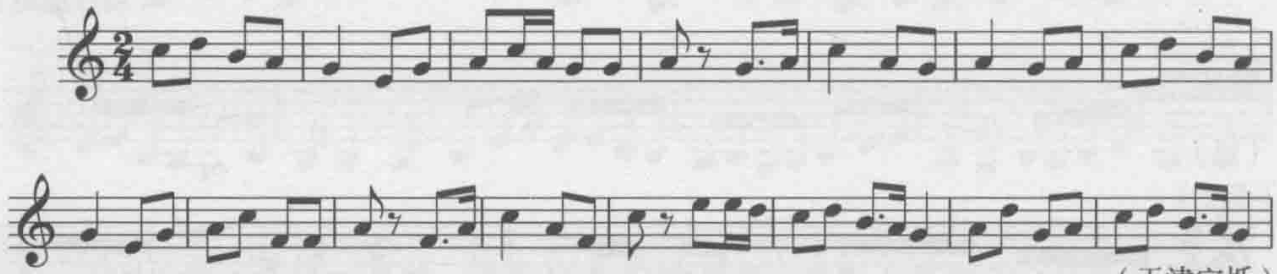
对应一：

(13)



（山东滕州）

(14) ①



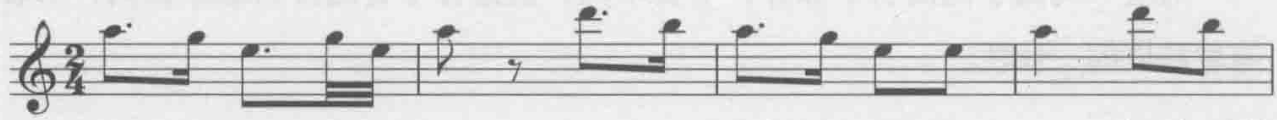
（天津宝坻）

对应二：

(15)

（山东滕州）

(16) ②



（天津宝坻）

---

① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·天津卷》，北京：中国ISBN中心，2008年，第489页。

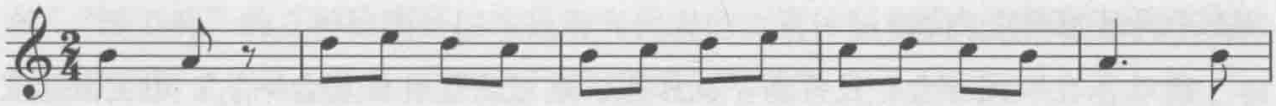
② 《中国民族民间器乐曲集成·天津卷》，第490页。

例6：山东滕州《将军令》与陕西佛坪《将军令》

(17)

（山东）

(18) ①



（陕西）

以上《将军令》或是较长的套曲，或是篇幅较短的乐曲，其曲式结构都有重复、扩充、变奏、循环等现象，体现着不同地区乐曲不同的风格，涉及的技巧有打音、颤音、花音等，充分表现了唢呐的丰富表现力。各版《将军令》与山东《将军令》对照部分不尽相同，如头对头、头对身子、身子对身子，尾巴对身子等，骨干乐音基本相同，存在前后倒置的现象，即前版强拍音在后版弱拍出现，但乐音不变。各版《将军令》在保持各自特性的情况下，与其他各省市《将军令》有相对共同的“基因”，表现出相对的一致性。

《将军令》一曲诞生于何时何地，最初用于何种场合尚待考证，从目前掌握材料来看，乾隆时期《将军令》曾被用于宫廷多种礼仪场合及各级地方官府中，如云南禄劝、陕西西安、江苏苏州等②。顾名思义，《将军令》更与军队联系颇深，《中国民族民间器乐曲集成》有省卷记录《将军令》曾经用于清朝练兵摆阵时吹奏，所用乐器有：唢呐、战鼓、叫锣、大锣③，又名《大摆队》《元帅升帐》等（见全国鼓吹乐唢呐曲的《将军令》一表）。仅以苏州市《将军令》为例，其伴奏乐器有长尖、号筒及锣鼓。号类乐器与唢呐并置使用的现象在全国普遍存在。号类乐器曾广泛用于军中日常操练及行军野营等场合，锣、鼓、钹更是军中各种场合常用的乐器。所以，从乐曲名称和乐器配置来看，《将军令》应主要用于军中。

① 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》（下），北京：人民音乐出版社，1992年，第1111页。

② 项阳，张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，《中国音乐》2008年第1期。

③ 《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》，第1475页。

每一种传统音乐文化都不是凭空产生，均蕴藏着深厚的历史文化内涵。鼓吹乐历史悠久，它最初被用于军中，以达到劝士讽敌的效果。随着时间的发展，其一方面继续被军营使用，用在军营中守戍、训练、战阵军事实践场合或礼制仪式场合，另一方面则被宫廷、王府和地方官府等官制体系接衍，用于它们的礼制仪式场合或娱乐场合，成为“国容、军容皆用之”的状态。鼓吹乐延伸出许多具有特定称谓的乐队组合形式，如横吹、铙吹、铙歌大乐、导迎乐、铙歌清乐等，彰显鼓吹乐丰富性的内涵。

鼓吹乐在不同场合，发挥着不同作用。它被宫廷礼仪场合纳入，用在卤簿仪仗行列以警严戒众，彰显皇家威仪；宴飨群臣或使节时，鼓吹乐辅助宴飨，以娱乐之用。军事实践活动中，鼓吹乐更多发挥信号类的作用，乐器以唢呐、喇叭、哱罗、鼓、钹为主，军营中唢呐的使用比管、笙、笛更为广泛。地方官府和军营将鼓吹乐用于祭祀及其他重要礼制仪式场合。以祭祀为例，地方军政机构祭祀对象多以群祀和地方祭祀为主，用乐以笙管笛组合的鼓吹乐为主。全国地方军政机构对鼓吹乐的需求使得鼓吹乐得以普及全国。

封建国家的军制和官制体系下的用乐需求和用乐传统，使得鼓吹乐得以保存至今，鼓吹乐必然要伴随礼仪或礼俗活动的展开而被使用，鼓吹乐蕴含的历史文化内涵也随之流传至今。以聊城市东昌府区沙镇郭庄村的葬礼，莘县张寨桑庄村的十周年祭祀仪式为例管窥聊城鼓吹乐的现状。聊城鼓吹乐服务于多种礼俗场合，以红白喜事、庙会和开业庆典为主，涵盖了吉、嘉、宾、凶等礼仪。聊城鼓吹乐以唢呐、笙、锣、鼓、镲为主要使用乐器。上述两场仪式中葬礼为凶礼，音乐风格偏向于庄重，十周年为吉礼，音乐风格偏向欢快活泼。在仪式的安奠环节，乐人们不得演奏流行歌曲，不允许胡乱吹奏，葬礼以传统乐曲演奏，十周年演奏戏曲音乐，风格均偏向沉重哀痛。接亲环节，鼓吹乐前去接亲时不奏乐，接亲后才前导奏乐，具有鼓吹乐前导的意义。乐曲以【开门】系列为主，以及【傍妆台】【朝天子】等，戏曲音乐使用广泛。聊城鼓吹乐曲目丰富，但是由于艺人们长期不用，回忆起来的乐曲名称有限。所以，有的乐人即使会吹奏很多曲子，但是不知道它们叫什么名字。现代传媒事业的快速发展导致中青年一代音乐喜好的转变，传统乐曲的使用频率减小，迫使艺人们学习新的戏曲或流行歌曲以应付差

事，而传统乐曲被长时间搁置，慢慢地就被淡忘了。聊城鼓吹乐只有在文艺晚会汇演中偶尔表演，大部分时间仍然处于自我发展的状态。

聊城鼓吹乐文化具有深厚的历史渊源，这体现在明清军制和官制对以下几个方面均有影响，这包括当下行政区划、民间祭祖、丧葬的礼仪程序、乐人称谓、乐器、乐曲等。当下行政村中有大量以“营”“寨”“屯”“楼”等命名的村庄，如千户营、刘百户、杨千户等，皆应是明清军营建制的遗存。“吹喇叭的”“吹响器的”“楼上的”的三种称谓是以东昌府为代表的文官体制和以东昌府辖域内卫所军营为代表的武官体制的影响所致。聊城鼓吹乐主要使用乐器以唢呐、笙、鼓、锣等为主，这些乐器普遍应用于明清军营和地方官府。聊城鼓吹乐曲目与明清宫廷、王府与地方官府礼仪乐曲有相通性。明清军制和官制的影响并非仅限于聊城地区，山东蓬莱，福建莆田、仙游等地的鼓吹乐文化亦彰显双重体制对鼓吹乐的广泛而又深远的影响。【朝天子】和【将军令】等同名曲牌具有音乐本体一致性的特点。

鼓吹乐文化深受多种因素的影响，本文从明清时期切入，双重考量军制和官制的演变过程及两种体制的用乐传统，并以此与民间鼓吹乐进行对比辨析。很多问题需要继续深入研究，很多问题也需要重新发现。

泰山岱庙藏谱《玉音仙范》的相关研究

逯凤华[1]

岱庙藏谱总称《玉音仙范》，最初由1981年泰安地区文化部门整理泰山岱庙之藏书时发现，现存于泰安市博物馆内。总计18册乐谱，均为手抄本，除去重复谱本，共计10册，158首乐曲，全部采用俗字谱记写。从乐谱封面上所标注的抄本年代来看，最早的抄本为“清同治六年”（1867）岁次丁亥，最晚抄本为民国丙子年间（1936）的。从泰山岱庙藏谱的抄写时代来看，记录了泰山主要庙观中在清代同治六年（1867）至民国丙子年间（1936）使用的乐曲。

藏谱所包含的100多首乐曲中（去掉重复乐曲），有相当数量的乐曲与明清时期国家礼仪用乐的乐曲同名；还有相当数量的戏曲曲牌、佛教乐曲及俗曲。既有国家礼仪用乐的层面，又有国家制度下统一应用的俗乐的层面。有相当数量的抄本封面上明确标注了乐谱的主奏乐器如：“大管子”谱本、“小管子”谱本，显示出其鼓吹乐系统的乐队组合形式。从谱本所标记的抄写地来看，有“岱庙”“郡庙”“遥参亭”“玉皇庙”等，遍及以泰山为中心的各大宫观庙宇，可见这种用乐形式在以泰山为中心的宫观庙宇的普遍性。这些地点都是当年泰山祭祀需要礼乐演奏的地方，但是从谱本所包含的乐曲上来看，又显现出其用乐的一致性。此乃泰山祭祀与敬神用乐的真实记录，其对于我们了解道教音乐，乃至中国传统音乐的历史发展状态，有着重要的意义。

泰山岱庙藏谱《玉音仙范》珍藏于泰山脚下泰安市岱庙文物管理局，之所以会在这里发现这样的藏谱，与泰山以及岱庙在历史上的特殊地位有着不可分割的

---

① 逯凤华，女，1978年生，中国艺术研究院2005级硕士研究生，中国艺术研究院2013级博士生。

联系。泰山在中国历史文化中的象征性意义，是其他任何名山都无出其右的。正是由于这样的地位，道教也在这里发展。在泰山及其周边，庙宇道观林立，构成了一道不可或缺的风景。这些庙宇与泰山及其地方祭祀等有着极为密切的关联。

“国之大事，在祀与戎”①，国家把祭祀作为头等的大事。秦汉以来历朝历代都有对泰山祭祀的祭礼。在祭祀仪式中每每有乐相伴。祭祀为礼，祭祀用乐即为礼乐的一种样式。

明确以“五礼”概括官方礼制的做法最早出现于东汉②，其五礼分别是指：吉礼、宾礼、军礼、嘉礼、凶礼。五岳等祭祀之礼属于吉礼的范畴是“国之大礼”，其用乐是属于礼乐的一部分，即是用来“事神”的乐。封建国家的吉礼用乐，多用于宫廷，但是祭祀“山川、江河”除外，原因是祭祀山川江河必须到这个地方来祭，因此这也就是泰山有“吉礼”用乐的原因之所在。泰山在历史上有着“国土”“圣山”的特殊地位，作为皇帝封禅之所，其祭祀及用乐由于皇帝的亲祭而一度达到最高规格。

秦汉至隋唐时期吉礼用乐主要限于宫廷，这种用乐的方式是以金石之乐领衔的，正所谓“金石以动之，丝竹以行之”，在吉礼的用乐上必须用“金石”，两周以降或称“乐悬者”。“金石之乐”从制度上规定不允许皇宫外的各级官府使用，其他的礼乐如“嘉、宾、军”则更多使用鼓吹乐等类型。因此鼓吹乐成为既是军乐又是宫廷仪仗、宴乐中使用的具有实用功能性的乐队组合形式，如鼓吹乐用于“宴飨、朝会、卤簿、道路仪仗”等。“朝会”“卤簿”自然是宫廷所用，但是道路仪仗地方官府中同样也会有，由于礼仪的上下相通性，因此鼓吹乐作为仪礼的用乐也有它的上下相通性。鼓吹乐于国礼之所以能够在各地广泛存在，一是由于国家颁布的礼典所必需，另一个重要的因素是官员们将这种用乐用以显示其身份地位，因此各级官府都有配备自己的鼓吹乐队“衙前乐”者。

泰山所在地区作为地方一级的官府，也应有自己的鼓吹乐队。从秦始皇统治始，到魏晋南北朝这一时段，泰山这个地区隶属“泰山郡”；唐宋时期泰山隶属兖州府；金灭北宋后泰山地区分属泰安郡；蒙元时期属东平府，主峰属泰安州；清

① ［汉］班固：《汉书》卷二七《五行志中之上》。

② 赵澜：《“大唐开元礼”初探——论唐代礼制的演化历程》，《复旦学报》（社会科学版）1994年第5期，第87—92页。

初分属济南府、兖州府、东平州，至雍正十三年创置泰安府。宋代地方官府“诸州皆有衙前乐”①，明清时期泰安作为府一级的地方官府同样有“衙前乐”的存在。泰山祭祀是属于吉礼的祭祀范畴，原则上讲使用金石领衔的礼乐活动，只在封建国家的统治中心使用，一般情况下地方官府中是不允许的，地方官府所演奏的乐则更多的是除吉礼之外的其他仪式上的用乐，那么在泰山这个特殊的地方，鼓吹乐就有可能担任吉礼奏乐的部分。而在泰山脚下处于这种特殊地位、特殊环境的乐人，毕竟比其他府衙中的乐人多了一种职能，那就是既接衍国家礼乐，又必须在当地祭山的仪式中担任用乐的演出。特别是明清时段，诸如岱庙、郡庙（城隍庙）乃是国家小祀之通祀，因此乐人们演奏的曲子有礼有俗，既有国家主流的乐曲在这里存在，为这里所用，又要承载国家礼乐在当地的实施。具体如下：

一、泰山祭祀用乐与国家礼乐

（一）泰山的历史地位及祭祀脉络

泰山被人们尊称为“神山”“圣山”，为“五岳之尊”，大凡天子即位改朝换代，历代帝王都会亲自或派人来专祭泰山。据《史记·封禅书》载，秦汉以前即有封禅祭祀活动，因年代久远“其仪阙然湮灭”，延至秦汉，封禅遂成大典，至唐宋仪礼臻于完备。自宋真宗封禅之后，帝王只祭祀不再封禅。有确切的年代记载的，自秦始皇开始有十多位皇帝，先后有20多次亲自来泰山封禅祭祀，泰山崇拜是典型的山岳崇拜，在历史上居于特殊的历史地位。汉代有了五岳制，五岳是皇家祭祀的地方，东岳泰山被列为首位，为五岳宗长，群山之最。泰山是万物的开始，天地通灵的地方，所以王者受命易代以告天地之功的祭典就必须在这里进行了。泰山是万物的主宰，那么一个新的王朝的出现，一个新的生命的诞生，自然就在泰山的管辖范围之内，所以历代帝王登基都会来祭泰山。

岱庙是祭祀泰山神的地方，为泰山主庙，历代君王登临泰山，必先到岱庙祭祀瞻拜。岱庙创于秦汉（前221—公元220），主殿天祝殿建于北宋（960—1127），是泰山道教活动的主庙。旧称“东岳庙”，是东岳大帝的神府，俗称“泰庙”。在中国寺和庙是有严格区分的，主尊供奉佛菩萨的为寺；主尊供奉鬼神的为

① ［元］脱脱：《宋史》卷一四二《志第九五·乐志十七·钧容直条》。

庙。泰山神又称东岳大帝、东岳泰山之神，是道教的重要山神。泰山神源于原始社会人们对大自然神的崇拜，泰山神实际上就是泰山的化身，是泰山崇拜的人格化。“汉末张道陵创立‘五斗米道’，其弟子崔文子在泰山采药疗疾，进行布道。”[①] 道教产生后，纳入道教神祇系列。“道教实质上是一个多种民族信仰的糅合体”，“杂而多端”是道教文化的一个明显特征。自道教产生之前泰山崇拜、泰山祭祀就存在，泰山道教祭祀实际上就是古代泰山祭祀的延续，后岱庙被纳入道教神府，成为历代帝王祭祀封禅的重要场所。

泰山封禅，“封”即在岱顶聚土筑圆台祭天帝，增泰山之高以表功归于天；“禅”即在岱下小山丘筑方坛祭地神，增大地之厚以报福广恩厚之义。[②] 因此泰山封禅祭祀实际寓意就是祭祀“天、地、鬼神”。《周礼全经释原》中提到“吉礼”是指“天神、地示、人鬼之礼”。因此山川江河祭祀之乐是为吉礼用乐，五岳等祭祀之礼属于吉礼的范畴，是“国之大礼”。

“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”[③]。从官方形态来看，祭祀、朝会、道路、仪仗、卤簿、庆典、筵宴等等适宜“礼”的场合，都少不了乐与之相伴。[④] 五礼中吉礼的用乐则是用来“事神”的乐。五岳等祭祀之礼是属于吉礼的用乐，因此承载着历代皇帝祭祀用乐的泰山祭祀用乐，是礼乐的重要一部分。

自秦汉始，泰山更多受到统治者的青睐，足见其历史地位的特殊性，以及泰山祭祀用乐的特殊性。

（二）泰山祭祀与国家祭祀及道教祭祀的关系

关于泰山岱庙藏谱《玉音仙范》，仅从字面上来看，“玉音”两字与道教有很大的关系。自道教产生后，在山东地区比较有影响力者主要分布在以下四个地方，它们是泰山、崂山、蓬莱和腊山。泰山又名“岱山”，至于为何叫泰山，没有确切的文献记载，古时始称大山、太山，现代人认为古时人们把“大、太、岱”都可以读作泰，由于这几个字都有共同的读音，因此就有了现在的叫法“泰山”“岱山”。泰山谓之代宗，《风俗通義》曰：“岱者长也，万物之始，阴阳交代。”[⑤]

---

① 山东地方史志编撰委员会编：《山东省志·泰山志·宗教》，北京：中华书局，1993年，第439页。
② 山东地方史志编撰委员会编：《山东省志·泰山志·宗教》，第424页。
③ ［宋］郑樵：《通志》卷四九《乐略第一》，文渊阁《四库全书》。
④ 参见项阳，张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，《中国音乐》2008第1期，第33—42页。
⑤ ［汉］应劭撰，王利器校注：《风俗通义校注·五岳》卷下，北京：中华书局，1980年。

《白虎通》曰："东方为岱宗者何？言万物更相代于东方也。"[①] 古代人们都崇拜名山大川，泰山崇拜就是典型的山岳崇拜。自汉代有了五岳制，五岳乃是属于皇家祭祀的地方，泰山为五岳之首，万物的主宰。由于泰山的特殊地理位置，它是属于皇家祭祀的范围，然而国家祭祀要用乐，道教祭祀也要用乐，并且唐、宋、元、明、清各代都有道士参与祭祀用乐的行为，特别在唐代成立了皇家宫观专门供祭祀之用。正是在这种官方制度层面下才使得道教地位得到进一步的提升。具体表现如下：

唐代有多位皇帝崇尚道教，正因为如此，作为与斋醮科仪密不可分的道教音乐也相应地得到他们的重视。如唐太宗李世民爱好音乐，重视道教音乐。唐高宗更是命乐工制道曲，据《新唐书》载："高宗自以李氏老子之后也，于是命乐工制道调。"[②] 他曾经为了庆贺一宫观落成命礼部太常寺奉献新曲名曰：《翘仙》《望仙》《祈仙》，并将此曲奉为祭神的乐章并命庙中道童演唱。在唐玄宗统治的近半个多世纪里，道教开始了全面发展的时期，唐玄宗是一位杰出的音乐家，热衷于道教音乐，他不单命道士制道曲，还亲自制作道曲并亲自教道士诵唱，唐朝皇帝对道乐的重视，极大的促进了道教音乐的发展；到了宋代道教音乐达到了它发展的高峰期，在这一时期设立有专门主管道乐的云璈部，著名的道教乐谱《玉音法事》也是在这个时期诞生的，是我国道教史上的一份宝贵遗产；金代"全真正韵"形成并演化为全真教各大道观通用的科仪音乐；元代道教各派别逐渐归为两大教派"全真教"与"正一教"；明代是我国道教发展最完备的一个时期，到了明代就有了神乐观以备大祀天地、神祇及宗庙、社稷之祭。明代时期宫廷祭祀音乐与道教斋醮科仪音乐成为一脉体系。洪武元年设立了管理道教的玄教院，洪武十五年（1382）改玄教院为道录司，地方上设置道纪。建立神乐观来掌管乐舞以备祭祀用，并且神乐观的道士自己拟定祭祀音乐的乐曲、乐器，培训乐舞生，神乐观及其提点，隶属于礼部掌管祭祀礼乐的太常寺，这一制度影响到京城的各大道观。北京的东岳庙、蟠桃宫、吕祖祠、岳庙均属"神乐观"，居乐舞生。乐舞生平时着道装，蓄发住庙，但可有家室，父子世袭。遇有朝廷盛典，即奉诏入宫参加

① ［清］陈立：《白虎通疏证》卷六，《新编诸子集成》（第一辑），北京：中华书局，1994年，第299页。
② ［宋］欧阳修，宋祁：《新唐书》卷二一《礼乐志·十一》，北京：中华书局，1975年。

祭典仪式。演奏的乐曲属宫廷祭典音乐，使用乐器比较多，雄壮宏伟而又不失欢快。明太祖（朱元璋）洪武十一年（1378），遣道士吴永舆等祭泰山。二十八年（1359），讨龙州赵宗寿、遣神乐观道士乐本然等祭告泰山。[①] 在《正统道藏》里至今还保存有明成祖时制成的《大明御制玄教乐章》记录了明代斋醮赞咏的实录。乐章无论从内容形式上还是音乐进行上，都有明显的宫廷雅乐之风格，可以说在这里宫廷祭祀音乐与道教音乐得到了很好的吸收融合。到了明末，斋醮科仪由宫廷流入民间，与民间丰富多彩的传统音乐相结合，使音乐风格更加丰富多彩。清代在道乐管理上基本沿袭明代旧制。在民间，道乐与各地的地方曲调广泛地融合，形成了各地不同的道乐风格。道乐走上了多样化、地区化和世俗化的道路。由于明代礼乐仪式中，存在使用道士出身者的情况，即特定的国家礼乐由道士来承载，所以说泰山这个地方祭祀用道士来演奏，是有历史渊源的。然而道教本身的仪式也有用乐的行为，泰山祭祀既有国家礼制的东西又有道教祭祀的成分，泰山祭祀是二者的一个融合。另外道教仪式有用乐的行为，国家祭祀也有用乐的行为，既然泰山祭祀是国家祭祀与道教祭祀的融合，那么在祭祀用乐上也就不可避免地有国家礼乐的成分又有道教本身的用乐，泰山祭祀用乐实际上也就是国家礼乐与道教祭祀用乐的糅合。

（三）泰山祭祀用乐与鼓吹乐

鼓吹乐的形式自秦汉确立以来，便以其独特的魅力及鲜明的特色贯穿于中国传统的历史脉络。

自汉魏以下，鼓吹乐从军旅进入宫廷，鼓吹乐的形式被宫廷所纳，唐代成立了专门掌管鼓吹乐的机构，唐代太常寺治下有两个乐署，一是太乐署，一是鼓吹署。作为掌管礼乐的国家机构，太乐署负责吉礼——郊庙祭祀用乐，即雅乐；鼓吹署所肩负的职能是，“嘉、宾、军”卤簿诸礼的用乐，用于朝会、仪仗、道路、筵宴、庆典、献俘、加冕等场合。鼓吹乐衍化出不同的类别，有“‘黄门鼓吹’——由天子近侍掌握，主要用于朝廷，备食举乐；‘横吹’——其师行而奏之马上者；‘骑吹’——用之道路从行者；‘短箫铙歌’——其师而奏之社庙者，主

① 曲进贤：《泰山通鉴》，济南：齐鲁书社，2005年，第119页。

要用于社庙等场面盛大的活动”① 等等，用途也愈加广泛，成为既是军乐又是宫廷仪仗、宴乐中使用的、具有实用功能性的乐队组合形式。项阳在2007年12月中国音乐学院的讲座中提出自六朝五礼观念形成之后，鼓吹乐渐渐成为除了宫廷吉礼用乐之外的、从宫廷到地方官府上下相通的、国家礼乐的主要乐队组合形式。而且被地方官府用于衙前乐。

《唐会要》卷三十四载：“宝历二年（826）九月，京兆府奏：伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱，岂惟夸盛军戎？实因接待宾旅。伏以府司每年重阳上巳两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。今请自于当巳钱中，每年方图三二十千，以充前件乐人衣粮。伏请不令教坊收管，所冀公私永便。从之。”②

唐宋以来，三品以上的官府有了自己的“本品鼓吹”。

《宋史·乐志》有云：鼓吹者，军乐也。昔黄帝涿鹿有功，命岐伯作凯歌，以建威武、扬德风、厉士讽敌。其曲有《灵夔竞》《雕鹗争》《石坠崖》《壮士怒》之名，周官所谓“师有功则凯歌”者也。汉有《朱鹭》等十八曲，短箫铙歌序战伐之事，黄门鼓吹为宴享所用，又有骑吹二曲。说者谓列于殿庭者为鼓吹，从行者为骑吹。魏、晋而下，莫不沿尚，始有鼓吹之名。江左太常有鼓吹之乐，梁用十二曲，陈二十四曲，后周亦十五曲。唐制，大驾、法驾、小驾及一品而下皆有焉。

宋初因之，车驾前后部用金钲、节鼓、扛鼓、大鼓、小鼓、铙鼓、羽葆鼓、中鸣、大横吹、小横吹、筚篥、桃皮筚篥、箫、笳、笛，歌导引一曲。又皇太子及一品至三品，皆有本品鼓吹③ 。

有自己的“本品鼓吹”这是官阶身份的象征，宋代则是三品以上官员有“本品鼓吹”，属于国家行为，而且乐曲具有规定性，这是国家礼乐在地方官府中的应用。当然，礼乐不可能天天用，但俗乐却是要经常用，毕竟在当时娱乐手段没有现在这样丰富的情况下更是如此，拥有乐队是够得上一定品级的官员们在当时享有多种权利的一部分。这个在地方官府中存在的乐人群体显然是既可以演奏礼乐

① 缪天瑞：《中国音乐词典》，北京：人民音乐出版社，1985年，第126页。
② ［宋］王溥：《唐会要》卷三四，北京：中华书局，1955年，第631页。
③ ［元］脱脱等：《宋史》卷一四〇，北京：中华书局，1985年新1版，第3301页。

又能表演俗乐者。①

从汉代的“泰山郡”，一直到明清时期的“泰安府”，泰安这一地区都是由国家体制之内的相当品级的官府在管理。《唐会要》记载从一品到四品的官府都有用乐配置。据陈旸《乐书》中载“诸州皆有衙前乐”，从唐至清，泰山所在的这个地区作为县、郡、州、府级别的地方官府，也必定有自己的鼓吹乐队，作为这一地方官府的乐队，又由于泰山在历史上的特殊位置，从秦始皇开始便有帝王亲自（或派人）来泰山祭祀。作为地方一级的官府乐队，它所演奏的乐曲应该是雅俗兼备的，平时它可能主要是演奏用于“嘉、宾、军”等礼仪的乐曲较多，那么如有帝王亲自或派人来泰山封禅祭祀时，虽然泰山祭祀是属于吉礼的用乐范畴必须用乐悬，但是作为地方一级的政府，未必达到配备乐悬的等级，那么在这个地方在特殊的场合，鼓吹乐就有可能参与吉礼奏乐。下面的这则材料正好说明了鼓吹乐在特定的时期特定的场合参与吉礼的用乐。

> 丙寅，诏械昌平州知州卫钿至京讯治。掌太常寺徐可成言，寺丞王守一祀长陵至昌平，钿不备鼓乐夫役、送迎香帛亭，又责械其乐舞生，非朝廷重陵寝之意。上怒，故有是命。②

这则材料是说太常寺丞王守一奉命在昌平这个地方祭祀长陵，当地官府没有“鼓乐夫役、送迎香帛亭”，上报皇帝后这个地方的知州被治罪的事件。从这里我们可以看出，皇帝没有亲自来祭祀，而是派官员代祭，下派的这个官员虽然职位卑微，但是他是代表的皇帝出行，也就是相当于圣旨到达，因此对他大不敬则是对皇帝大不敬，是不容许的，要治罪的。地方官府在这种不允许配备乐悬的场合下，用鼓吹乐来承应。因此我们可以推论，泰山用乐如不能配备乐悬，那么在上面派人或皇帝亲自来封禅祭祀的时候，用鼓吹乐作为卤簿用乐、仪仗用乐自然是合情合理的，但是在担任吉礼的用乐的时候，会用鼓吹乐临时来代替，即鼓吹乐在泰山祭祀用乐上接衍国家礼乐，是接替国家吉礼的用乐。而拿来为泰山祭祀所

① 参见项阳，张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，第33—43页。
② 《明世宗实录》卷四二七，第7384页。

用的鼓吹乐，其曲目正是社会上主流的乐曲。

既然在泰山这个地方，在特定的时期，鼓吹乐接衍国家吉礼的用乐，因此其演奏的曲子必须包含国家礼乐的曲子，这也就是我们为什么会在藏谱中看到有很多乐曲与明清时期国家礼仪用乐的曲目同名的现象了。

由于地方官府的鼓吹乐队在大多数时候担任俗乐的演奏，其不可避免地吸收了当地比较流行的有特色的乐曲，即当时社会主流的乐曲。在泰山祭祀的时候，除了特定的场合所用的特定的乐曲之外，在其他场合，这些俗乐的乐曲，也会被频繁演奏。

比较明清两代朝廷与地方官府的礼仪用乐，其中具有相当程度的相通性：

（1）明清两代朝廷的礼仪用乐之间具有一定的继承关系。清初沿用了部分明代的礼仪用乐，用于宫廷宴飨、百官行礼的【万岁乐】【朝天子】【太清歌】【清江引】【黄蔷薇】等曲皆因明旧。清乾隆年间改定乐章之后，在朝廷的礼仪用乐序列中仍有【朝天子】【滚绣球】【沽美酒】【豆叶黄】【赛鸿秋】【水仙子】【普天乐】【醉太平】【太平令】【清江引】等相通乐曲的存在，其中又以通用于各项礼节、作为仪仗鼓吹导迎大乐的【朝天子】最具代表性。

（2）明代王府礼仪用乐相当于简化版的明朝廷用乐，各王府与中央之间具有行礼场合的上下相通性。不难看出，相当数量的明朝廷礼仪用乐同样应用于各地的王府。

（3）就地方官府而言，官修地方志书中往往以“鼓吹”“鼓乐”笼统称之，但各地官府同样要在祭祀、年节、迎诏、迎宾、道路仪仗、宴饮、庙会等场合组织行礼奏乐活动，以鼓吹导迎。这是自朝廷到各地官府，礼仪用乐上下相通的传承之所在。①

顾炎武在《日知录》中对这种现象有绝妙的解释：“鼓吹，本军乐也。非统军之官不用。今则文官用之，士庶用之，僧道用之，鼓吹乐，遍及国中。”② 民间也有礼俗，也有祭祀活动，国家礼制中“礼乐相须以为用”。上行下效，那么在这些民间的礼俗之中同样会将国家礼乐采取“拿来主义”。民间也会采用鼓吹乐这种用

① 项阳，张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，第36页。
② 顾炎武，黄汝成集释：《日知录集释》卷五《木铎》，岳麓书社，1994年，第168—169页。

乐形式，所用的乐曲除了来自宫廷、官府的礼仪乐曲之外，用在民间的鼓吹乐所演奏的乐曲，则更多的是一些俗曲和地方各个时段流行的各种时令小曲、地方戏曲曲牌等。上自宫廷国家祭祀下到地方官府的衙前乐，再到民间祭祀的仪式用乐，从而形成自上而下用乐以及用乐方式的一致性。泰山祭祀用乐还会对周边的县市区产生影响。

泰山祭祀用乐是国家祭祀用乐、地方官府鼓吹用乐、泰山道教祭祀音乐、民间祭祀用乐及俗乐的一个大融合。

二、《玉音仙范》谱本研究

何昌林对岱庙藏谱的发现过程及其具有的重要意义做过概述，认为：宋代俗字谱谱式至20世纪30年代，尚活在民间，并未被明清工尺谱谱式所完全替代；《玉音仙范》关西谱本证明泰山道教音乐中的吹打部分与陕西鼓乐有着直接的渊源关系。[①] 须旅曾对泰山岱庙藏谱《玉音仙范》部分乐谱做了详细的译谱工作，为学界的进一步研究奠定了基础。

由于此乐谱连同岱庙藏书一同被定为国家二级文物，可能当时囿于调查限制等原因，上述两位老师都未能将乐谱全数尽览。[②] 在2007年11月3日，笔者随同导师，赴山东省泰安市进行考察，有幸在泰安市博物馆内见到了全部的18册乐谱。并对谱本进行了详细的记录与分析。

（一）谱本列述

18本乐谱手抄本依据其封面文字，分为三类：写有“玉音仙范”字样的抄本共13本；没有写“玉音仙范”字样的3本；没有封面的2本。具体如下：

1. 封面写有“玉音仙范”字样的谱本分别是（按抄写时间排列）：

（1）封面（文字）：“玉音仙范卷三靠凡清吹拜月　同治六年岁次丁亥荷月朔日立”；末页（落款）：“郡庙李传诗记，宝善堂高仙涵抄书”。

（2）封面：“玉音仙范卷二　光绪十三年岁次丁亥二日初十日吉立”；末页：“郡庙李传诗书，玉皇庙靳乙齐记”。

---

① 何昌林：《宋代俗字谱谱式的再次发现》，《人民音乐》1983年第2期，第62页。

② 何昌林：《宋代俗字谱谱式的再次发现》提到发现9册乐谱，须旅则称发现“10本（含重复谱本）乐谱手抄本”；《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》提及：“岱庙存有道教用谱《玉音仙范》手抄半字谱本16册（含重复谱本）”。

（3）封面："玉音仙范关西卷五　光绪十三年岁次丁亥五月初八日立"；末页："郡庙李传诗书，玉皇庙靳乙齐记"。

（4）封面："玉音仙范小管子卷二　光绪十三年岁次丁亥七月二十日吉立"；末页："郡庙李传诗书，玉皇庙靳乙齐记"。

（5）封面："玉音仙范小管子卷四　光绪十三年岁次丁亥桂月二十日立"；末页："郡庙李传诗书，玉皇庙靳乙齐记"。

（6）封面："玉音仙范大管子卷二"；末页："皇清光绪二十四年戊戌阳月下浣立，嵩里山徒学弟子郅仙桂重订"。

（7）封面："玉音仙范卷三鱼郎追舟　光绪二十五年岁次乙亥荷月十四日立遥参亭辑"；末页："郡庙李传诗书，遥参亭李乙亮学习"。

（8）封面："玉音仙范大管子卷三"；末页："大清光绪二十六年岁次庚子端阳月下浣，郡庙李传诗敬书"。

（9）封面："玉音仙范"；末页无落款。

（10）封面："玉音仙范大管子凡四调卷上　岱宗"；末页："民国丙子季冬月秋于岱庙楼鹤斋窗下，岱庙学徒弟子张纪柽重订"。

（11）封面："玉音仙范大管子卷二　岱宗"；末页："民国丙子季冬月秋于岱庙楼鹤斋窗下，岱庙学徒弟子张纪柽重订"。

（12）封面："玉音仙范上字调清吹后代鱼郎追舟　岱宗"；末页："民国丙子季冬月秋于楼鹤斋窗下，岱庙学徒弟子张纪柽重订"。

（13）封面："玉音仙范关西曲本　岱宗"；末页："民国丙子季冬月秋于岱庙楼鹤斋窗下，岱庙学徒弟子张纪柽重订"。

2. 没有"玉音仙范"字样的3本为：

（1）封面："云锣清吹后代七调迎仙客"；末页："宝善堂高仙涵抄书，郡庙王传珂习学曲本记"。

（2）封面："上字调清吹后代鱼郎追舟卷四"；末页："郡庙李传诗书，玉皇庙靳乙齐学习"。

（3）封面："雅一靠凡清吹后代关西"；末页："郡庙李传诗书，玉皇庙靳乙齐"。

3. 无封面谱本2本。

（二）泰山岱庙藏谱《玉音仙范》18本抄本中，有8本为重复的谱本，各自重复的谱本列出如下：

1.《玉音仙范卷三靠凡清吹拜月》（同治）、《玉音仙范》大管子卷二（光绪）、《玉音仙范大管子》卷二（岱宗）（民国）等3本乐谱手抄本虽然在谱本的名称上不尽相同，但是谱本所包含的乐曲是完全相同的。

2.《上字调清吹后代鱼郎追舟》卷四（光绪十三年）、《玉音仙范卷三鱼郎追舟》（光绪二十五年）、《玉音仙范大管子卷》（光绪二十六年）、《玉音仙范上字调清吹后代鱼郎追舟》（民国）等4本内容重复。

3.《玉音仙范关西》卷五（光绪十三年）、《雅一靠凡清吹后代关西》、《玉音仙范关西曲本》（岱宗）（民国）等3本内容重复。其中，《雅一靠凡清吹后代关西》谱本上没有标注年代，但是抄本后面标注的抄书人及学习者为“李传诗、李乙亮”，此前有同样标注的抄本，其年代为“光绪二十五年”，据此笔者推断，此抄本也大致应该是在这个时期。

4.《玉音仙范》卷二（光绪十三年）、《玉音仙范大管子凡四调卷上》（岱宗）（民国）等2本内容重复。

（三）另外依据抄本后面所标注的抄写人及学习者进行分类，详细如下：

1.《玉音仙范大管子凡四调卷上　岱宗》（民国）、《玉音仙范上字调清吹后代鱼郎追舟　岱宗》（民国）、《玉音仙范关西曲本　岱宗》（民国）、《玉音仙范大管子》卷二（岱宗）（光绪）等四本标有“岱宗”字样的抄本，在其抄本的背后都写有“民国丙子冬季秋于××（即抄录时的地点，笔者按）岱庙学徒弟子张纪柽重订”。

2.《玉音仙范卷三靠凡清吹拜月》《云锣清吹后代七调迎仙客》等2本末页标有“郡庙李传诗记，宝善堂高仙涵抄书”字样。

3.《玉音仙范》卷三靠凡清吹拜月（同治）、《玉音仙范》卷二（光绪十三年岁次丁亥二日初十日吉立）、《玉音仙范关西》卷五（光绪十三年岁次丁亥五月初八日立）、《玉音仙范小管子》卷二（光绪十三年岁次丁亥七月二十日吉立）、《玉音仙范小管子》卷四（光绪十三年岁次丁亥桂月二十日立）、《上字调清吹后代鱼郎追舟》卷四（光绪十三年岁次丁亥四月十五日立）、《玉音仙范卷三鱼郎追舟》

（光绪二十五年岁次乙亥荷月十四日立 遥参亭辑）、《雅一靠凡清吹后代关西》（光绪二十五年）、《玉音仙范》大管子卷三（光绪二十六年）等8本末页写有“郡庙李传诗抄书，××庙××学习或者××记”。

（四）根据乐谱后面标注的信息，可以看出乐谱的抄写人大致也可以分为三类：

其一，最早的为“李传诗抄书”；其二，“高仙涵抄书”；最晚的为民国时期“张继柽重订”。

从抄本的年代上来看，标有“李传诗抄书”的九本乐谱时间都是在清朝末年，标有“高仙涵抄书”和“张继柽重订”字样的抄本年代都是在民国时期的，并且从字体上看，同一时期的抄本在字体上都很相似，应是出自同一人抄写，只是有个别的谱本在后面标注的“××学习”的字样与前面的字体不同，由此推断应该是同一个人抄写后，分发给不同的学习者使用，“××学习”字样有可能是后来的学习者自己加上去的。从抄本上标注的年代来看，标有“李传诗抄书”字样的谱本早于其他人的抄本，并且晚于这个时期的抄本在内容上与之完全相同，由此推断，后来的抄本应该都是依据标有“李传诗抄书”字样的谱本抄写的。

18本谱本，其中最早抄本年代是清同治六年（1867），最晚抄本年代是民国丙子年（1936），抄本大部分的年代是在“光绪十三年”（1887）。如果上面抄本的年代是可信的话，那么岱谱的产生年代最晚也应该在“清同治六年”这个时期，或者说应该早于或等于这个时期。乐谱的最早抄本和最晚抄本间隔了六十多年，由此或推定：在这个时期或早于这个时间，乐曲一直在传承延续。民国时期的抄本是根据清代的谱本抄写的，60年前用的这个谱本，60年以后还在传抄还在使用，从另一方面也说明了乐谱的传统性以及这种传承方式的严谨性；从谱本的抄写地和学习者所在的宫观庙宇来看，有的谱本仅在一个地方使用，更多的则是相同的谱本在不同的宫观庙宇使用，由此可见谱本的使用上也存在着多庙间的统一性。

三、谱式

《玉音仙范》谱本尽管在抄本年代上有很大的差别，但是所有抄本在谱字的形态上却是一致的，并且谱本所包含的曲目相同的也不少，其中有四本套曲的形式，末尾曲目都是“清江引”。详见表1：

表1

卷本名称	套首曲牌名	中段曲牌名	套尾曲牌名
玉音仙范卷二	凡四调清吹战板	10首：【凡四调清吹战板】【贾平章游湖吹船引】【四季春】【美坛交】【西湖景】【沽酒村】【接楼台】【千里乐】【清江引】【代柳戏】	清江引
玉音仙范卷三	靠凡清吹	8首：【靠凡清吹】【貂蝉拜月】【大闪门】【报子令吹南碟落】【锁南皮】【急三枪】【尾声】【靠凡柳戏】	清江引
上字调清吹	上字调清吹	14首：【上字调清吹】【鱼郎追舟吹风雨送战板】【武三思斩妖】【步步娇】【折桂令】【雁儿落】【江儿水】【下江南】【园林好】【侥侥令】【沽美酒】【前腔】【过战赶船】【战板】	清江引
关西曲本	雅一靠凡清吹	11首：【雅一靠凡清吹】【关西】【西楼托梦】【朝天子】【三义节】【醉酒】【葵花园】【柒弟兄】【归本元】【哭腔思】【离别】	清江引

《玉音仙范》中乐谱采用的记写方式都是一致的，所有谱本中出现的谱字有以下几个（岱谱中四、六不分，一、乙不分）：

谱字	の	一	勺	し	ノ	凵	乏	千
唱名	四	乙	上	尺	工	凡	六	五
简谱	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6

何昌林在《宋代俗字谱谱式的再次发现》一文中认为泰山岱庙藏谱《玉音仙范》的记谱方式为“俗字谱”，是继“西安鼓乐谱”“山西八大套”“智化寺京音乐谱”后，宋代俗字谱第四次发现。① 何谓“俗字谱”？目前学术界较为普遍地认为，俗字谱产生于燕乐半字谱，是工尺谱的前身② 。而在吴晓萍《中国工尺谱研究》一书中却否认了这种观点，吴认为“俗字谱是工尺谱字的草体或半字，但是其形成则晚于工尺谱”。③ 笔者比较赞同吴晓萍观点。根据中国的造字习惯，通常

① 何昌林：《宋代俗字谱谱式的再次发现》，《人民音乐》1983第2期，第62页。

② 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部：《中国音乐词典》，北京：人民音乐出版社，1985，第119页。

③ 吴晓萍：《中国工尺谱研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005年，第14—20页。

是先有原形，才能产生出其草体或半体，正如由繁体字简化到现在的简体字，由文言文发展到现在大家比较通俗易懂的白话文，都是一个由繁到简的过程，但是再怎么变，它也不会脱离原形；从另一方面来看，如果脱离了工尺谱字，所谓的“俗字谱”将无从识别。换句话说，对“俗字谱”的认读，都是以工尺谱字的读音来做参照的，从这一点上也可以看出，工尺谱早于俗字谱。泰山岱庙藏谱乃“俗字谱”，是工尺谱的半字或是草写，那么就把岱谱的谱字，与各文献所记载的俗字谱字与工尺谱字做一个对照表，试图从中发现它们之间的联系：

泰山岱庙藏谱《玉音仙范》中有多本是管子谱本，目前山东全真道士尚保留有“大管子”“小管子”（用木制、锡制多种），经测音，① 大管子的音高及音域为 e^1—d^2，对应关系为：四（e^1）、乙（f^1）、上（g^1）、尺（a^1）、工（b^1）、凡（e^2）、六（d^2可高八度演奏）。

根据测音结果并对比古代各律之间的关系，可以看出，“凡”与“工”是小二度关系。若按照这个测音来对位泰山岱庙藏谱内的谱字的话，那么岱谱的“凡”即为“下凡”。“一”字与“四”字构成小二度关系，与“上”字构成大二度关系，岱谱中的“一”字为“下一”。笔者假设黄钟配“合”字，将泰山岱庙俗字谱与沈括《梦溪笔谈·补笔谈》中的工尺谱谱字以及西安鼓乐俗字谱谱字进行比照（见下表）。

文献 / 律吕	沈括《梦溪笔谈补笔谈》（1090）	陈旸《乐书》（1101）	朱熹《琴律说》约（1190）	姜夔《白石道人歌曲》约（1195）	张炎《词源》约（1280）	陈元靓《事林广记》（1340）	西安鼓乐俗字谱	泰山岱庙藏谱《玉音仙范》
	工尺	工尺(1)	俗字	俗字	俗字	俗字	俗字	俗字
黄钟	合	合	ム	ム	△	ム	ム	
大吕	下四		マ		㋐㋓	㋐		
太簇	高四	四	マ	マ	マ又	マ	マ	の
夹钟	下一		ニ		Θ			一
姑洗	高一	一	ニ	一	一	丶	丶	

① 《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，北京：中国ISBN中心出版，1994年版，第1686页。

（续表）

文献 / 律吕	沈括《梦溪笔谈补笔谈》（1090）	陈旸《乐书》（1101）	朱熹《琴律说》约（1190）	姜夔《白石道人歌曲》约（1195）	张炎《词源》约（1280）	陈元靓《事林广记》（1340）	西安鼓乐俗字谱	泰山岱庙藏谱《玉音仙范》
	工尺	工尺(1)	俗字	俗字	俗字	俗字	俗字	俗字
仲吕	上	上	マ	么	ヶ	么	乃	
蕤宾	勾	勾	ム	ㄴ	ㄴ	く	勺	
林钟	尺	尺	ム	人	人	人	人	
夷则	下工		フ		㋐	㋐		
南吕	高工	工		フ	フ	フ	丨	
无射	下凡		ㅣ	,	ㅣ	ㅣ，㋑		
应钟	高凡	凡	ㅣ	ソり	ㅣ	ㅣ大，ㅣ	ソ	
黄钟清	六	六	ぇ	ソ久	幺	ぇ，久	ぇ	
大吕清	下五		丌					
太簇清	高五	五	丌	の			ケ	
夹钟清	紧五		丌	ゐ				
姑洗清							ケ	
仲吕清							ケ乃	
蕤宾清							ケ勺	
林钟清							ケ人	
夷则清								
南吕清							ケ丨	
无射清								
应钟清							ケソ	

由上表可以看出，谱字写法上略有出入。“这是在长期的流传和发展过程中刻板及书写的多样性，使得各个时期的俗字谱很难做到完全的一致，因此存在着多

种变体，”[1]，但总体看来岱谱与相关文献上记载的谱字形态基本是相同或相似的，与工尺谱的对应关系也是可以确定的。另外在《玉音仙范》所有抄本中，偶尔有个别的谱字，不是采用半字的形式，而是记写的工尺谱的原形，这一点与按照俗字谱的形式与工尺谱的对照是相一致的。须旅曾经采访过在岱庙中做过道士并从事音乐演奏的已经还俗的老艺人：“谱字他们是认识的，个别的曲目还能够演唱，但是谱本不是他们那时用的。”[2] 他们在唱的过程中，所采用的就是工尺谱的形式，与笔者推断相一致。由此可见，岱谱的谱字是工尺谱的半字或草写，岱庙藏谱《玉音仙范》乃是“俗字谱”。

四、曲本名称辨析

（一）“玉音仙范”辨析

所发现的18本乐谱手抄本中，有13本写有“玉音仙范”的字样，占有相当大的比例。《中国民族民间器乐曲集成》（山东卷）中提到：岱庙存谱总称“玉音仙范”，与道教“玉音法事”史籍记载相一致。[3] 北宋所传“玉音法事”是唐宋流行的道教音乐曲集，被收录在明正统九年（1444）编订的《道藏》里。[4] 蒲亨强曾对“玉音法事”之称谓做过辨析，认为用仙道解玉音，“玉音法事”也即是“仙道音乐集”。[5] 笔者认为：泰山岱庙乐谱《玉音仙范》作为道教使用的乐谱，从字面上来看，“玉音”两字带有很强的宗教色彩，与北宋《玉音法事》极其相似。蒲亨强用“仙道”解“玉音”即“仙道音乐”，可见用“仙乐”解“玉音”即“仙道音乐”，用到这里也是适用的。至于“仙范”二字，笔者认为，“仙”即道家道教的意思，带有很强的宗教色彩，“范”就是示范、典范、范本的意思，“玉音仙范”合起来解就是用于“仙道音乐的范本”。另外在抄本上还有用红线标记的红点红圈红道等，此等标记都是为了更好地学习演奏乐谱而作的，以便于后学者理解记忆。由此也可以看出，《玉音仙范》其目的是为了供后人学习而制，或者说是当时的学习者所制。藏谱存在于泰山岱庙，藏谱所存在使用的这些地方，在明清这个

① 吴晓萍：《中国工尺谱研究》，第12页。
② 须旅：《对岱庙藏谱的译解及探讨》，《齐鲁乐苑》总第18期，第68—73页。
③ 《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，第1684页。
④ 孙晓辉：《玉音法事谱面结构试析》，《黄钟》1997年第3期，第74页。
⑤ 蒲亨强：《〈玉音法事〉实名辨》，《黄钟》2002年第3期，第71—75页。

时段为道教的主要宫观庙宇，又因为明清时期国家祭祀乐用道士生员，虽然称之为“仙道音乐的范本”，为其披上了一层金色的外衣，使之用于道教合法化，但是从谱本所包含的乐曲的曲名来看，却不都是道教本身所专创的乐曲，而大多是一些社会上的主流乐曲。如：乐曲所包含的山东柳子戏曲牌有【贾平章游湖吹船引】【貂蝉拜月】【武三思斩妖】；与宋元南北曲同名曲牌有【一江风】【山坡羊】【步步娇】【一封书】【清江引】【折桂令】【集贤宾】【刮地风】；明清俗曲有：【锁南皮】【寄生草】【粉红莲】。

由此可以看出，谱本名为“仙道范本”，但所含乐曲却大部分为社会主流乐曲。这从一个侧面反映出国家体制下社会主流乐曲宗教化的事实。

（二）“关西”辨析

在所有的抄本中，有3本谱本的谱面上写有“关西”的字样，这三本谱本所包含的曲目是完全相同的，只是后面标注的学习者不同，应该是同一抄本的不同学习者的用书。何昌林在其文章中说：“岱庙乐谱中有一册的封面上明白写着‘玉音仙范关西曲本’八个字，所谓‘关西曲本’，也就是陕西鼓乐曲本，从而证明泰山道教音乐中的吹打部分，与陕西鼓乐有着直接的渊源关系，而陕西鼓乐，则是一个较古老的乐种。”① “关西”通常是指函谷关或潼关以西地区，也就是今天的陕西甘肃一带地区。何先生认为谱面上写有“关西”字样的乐谱就应该与西安鼓乐谱有一定的关系，《玉音仙范》曲谱吹打部分应该与西安鼓乐有直接的渊源关系。笔者把“泰山岱庙藏谱的关西曲本”与“西安鼓乐”的曲本相对照比较后，重新思考了何昌林的观点：首先从谱式型态上来看，二者同属于俗字谱，这一点毫无疑问。从谱字的形态上来看，二者也有很大的相似性，另外“西安鼓乐”是与河北“屈家营”音乐会社、安新音乐会同样性质的音乐会社，由于其传承方式的严密性，乐曲代代相传不容变动。因此其演奏的乐曲相对来说比较传统，而道观也是中国传统文化特殊的保存地点，因此泰山岱庙藏谱也有其传承的古老性、严密性，这一点和西安鼓乐也是相同的。但是仅以上面的两点以及封面上写有“关西”二字就说二者有着直接的渊源关系就难免有些牵强了。从曲目上来看《玉音仙范关西曲本》一共包含12首曲目，这12首曲目采用套曲的形式组合在一起，分别是“清吹、关西、西楼托

① 何昌林：《宋代俗字谱谱式的再次发现》，第62页。

梦、朝天子、三义结、醉酒、葵花园、七弟兄、归本元、哭腔思、离别、清江引”，末尾曲目为“清江引”。笔者把它与西安鼓乐谱里面的乐曲进行了对照，二者除了“朝天子”与“清吹”两首乐曲同名之外，剩下的仅从乐曲名称上来看，相同的曲目很少。因此仅从这点上，看不出二者之间的联系。关于曲本上为什么标有“关西曲本”的字样，笔者也对此进行了细致的分析：首先封面上的“关西”二字与西安鼓乐没有任何的联系，只是曲本的定名而已。笔者以为它的曲本定名，是取曲本中的一首区别于别的曲本的乐曲名称来定名的。“玉音仙范关西卷五”与“雅一靠凡清吹后带关西”二者所包含的曲目完全相同，只是在谱本名称上标注不同；“关西”是谱本中其中的一首乐曲而已。笔者认为也是这个原因，“后带”的意思即为“后面加带”或“后面带有”，为了更好的区别于其他的抄本，把有代表性的两首曲目都列在了抄本的封面上，以便于区别查找。属于上述同样情况的谱本还有“上字调清吹后代鱼郎追舟”“云锣清吹后代七调迎仙客”，此处的“后代”与前面提到的“后带”应是同一意思。笔者根据谱本所包含的乐曲名称发现，岱庙藏谱所有谱本的定名，都是取谱本中所包含的一首乐曲的名称来定名的。通常是采用每个谱本的第一首乐曲的名称，后面再加写上一首乐曲的曲名，以便更好地区别，如“靠凡清吹拜月”“雅一靠凡清吹后代关西”“上字调清吹后代鱼朗追舟”“云锣清吹后代七调迎仙客”等。前三个谱本定名，都是取谱本的前两首乐曲定名的，后一谱本是采用了谱本中的两首有代表性的乐曲定名的。

基于上述的辨析，笔者再从以下四点重新思考谱本上所标注的“关西”字样：

第一，写有“关西”字样的谱本最早的为“光绪十三年李传诗书”，同样是在这个时期，此人抄写的其他谱本中没有“关西”字样。同一个人抄写的谱本有的有“关西”，有的则没有，如果乐谱与西安鼓乐有直接渊源关系的话，依据其抄写习惯，应该在抄写的所有谱本都应有标注，或者说至少在同一个时期其抄写的谱本名称应该一致。

第二，同样写有“李传诗书”的所有的谱本中最早的是在同治时期抄写，但是除了这三本重复的谱本写有“关西”字样外，标有“李传诗抄书”的最早的和最晚的谱本中都没有“关西”字样。

第三，18本乐谱中只有这3本乐谱标有“关西”字样，不具有普遍性，而且

这3本为重复的谱本。

第四，写有“关西”字样的三个谱本所包含的乐曲是完全一致的，但这三个谱本与其他谱本比较，乐曲虽有个别重合，但“关西”这首乐曲是其他任何谱本中均未出现，并且本人查阅了《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》也未见有“关西”字样的乐曲出现。

鉴于此，笔者认为封面上的“关西”实际上就是指的谱本中的一首名叫“关西”的乐曲，之所以标注“关西”字样只是对其起到一个提示性的作用。此处的“关西”不是指的陕西一带。仅以谱面上的“关西”字样就认定其吹打部分和西安鼓乐有“直接的渊源关系”，这是经不住推敲的，至少目前还看不出它们之间有直接渊源关系。在何先生的文章中还提到“泰山岱庙藏谱是继西安鼓乐谱之后，宋代俗字谱的第四次发现”，在当时这种说法可能是合理的，但随着全国这种谱式发现得越来越多，该说法应重新认识。

五、曲目

笔者将泰山岱庙藏谱各个谱本（去掉重复谱本）及谱本所包含的乐曲归纳整理如下：

1.【玉音仙范】大管子卷二（套曲）：【靠凡清吹】【貂蝉拜月】【大闪门】【报子令吹南碟落】【锁南皮】【急三枪】【尾声】【靠凡柳戏】【清江引】。（同治六年郡庙、岱庙）

2.【云锣轻吹后代七调迎仙客】（套曲）：【战板】【七调迎仙客】【云锣清吹后节】。（同治九年　郡庙、岱庙）

3.【上字调清吹后代鱼朗追舟】卷四（套曲）：【上字调清吹】【鱼郎追舟吹风雨送战板】【武三思斩妖】【步步娇】【折桂令】【雁儿落】【江儿水】【下江南】【园林好】【侥侥令】【沽美酒】【前腔】【过战赶船】【战板】【清江引】。（光绪十三年　郡庙岱庙、玉皇庙、遥参亭）

4.【关西曲本】卷五（套曲）：【雅一靠凡清吹】【关西】【西楼托梦】【朝天子】【三义节】【醉酒】【葵花园】【柒弟兄】【归本元】【哭腔思】【离别】【清江引】。（光绪十三年郡庙、玉皇庙）

5.【玉音仙范】小管子卷二（套曲）：【点将】【大闪门】【黄莺】【山坡羊】【壹江风】【代小拜门】【叠落金钱】【捌板】【捕灯蛾】【香腮娘】【步步娇】【归洞】【尾声】。（光绪十三年郡庙、玉皇庙）

6.【玉音仙范】小管子卷四（套曲）：【锁南皮】【桂枝香】【罗罗】【爆调】【尾声】。（光绪十三年郡庙、玉皇庙）

7. 无封面（套曲）：【一封书】【山坡羊】【黄莺】【大青羊】【园林好】【尾声】。（无标注郡庙、玉皇庙）

8.【玉音仙范】大管子凡四调卷上（套曲）：【凡四调清吹战板】【贾平章游湖吹船引】【四季春】【美坛交】【西湖景】【沽酒村】【接楼台】【千里乐】【清江引】【代柳戏】【清江引】。（光绪十三年郡庙、玉皇庙）

9. 无封面（独立乐曲）：【迎风辇】【三献香】【拾供养】【迎仙客】【五供养】【浪淘沙】【请三宝】【送三宝】【粉红莲】【水莲花】【吉生草】【罗江院】【月儿高】【大香柳娘】【太平歌战板】【朝阳歌】【五圣佛】【游仙台】【金落锁】【二板泰山景】【青歌令】【小扬州】【大扬州】【过桥引】【五供养】【双悲调】【大月儿高】【朝天子】【泰山景】【采茶歌】【大吉生草】【爬山虎】【迎风辇】【刮地风】。（无标注）

10.【玉音仙范】（带目录独立乐曲）：【迎仙客】【小青羊】【趴山虎】【游仙台】【三献香】【青歌令】【泰山景】【小青羊】【闹五更】【打枣歌】【水莲花】【浪淘沙】【金落锁】【游仙台】【闹五更】【催云飞】【小扬州】【拾供养】【太平歌】【二板泰山景】【泰山景】【刮地风】【迎风辇】【双悲调】【五供养】【朝阳歌】【过桥引】【大月儿高】【大吉生草】【大扬州】【粉红莲】【朝天子】【迎仙客】【小扬州】【大香柳娘】【大扬州】【吉生草】【请三宝】【迎风辇】【双悲调】【罗江院】【水莲花】【月儿高】【送三宝】【催云飞】【大扬州】【游仙台】【小香柳娘】【五声佛】【浪淘沙】。（无标注）

从上面谱本所包含的乐曲信息可以明显看出，泰山岱庙藏谱乐曲组合形式上，大部分是采用套曲形式。属于独立演奏曲目的单曲谱本只有两本，并且乐谱包含的乐曲有相当多的重复，同一抄本中的同名乐曲实为同一乐曲在不同调门上的记谱。套曲谱本中的《玉音仙范小管子卷二》，开头曲目为【点将】，末尾曲目为【尾声】。笔者在2008年春节赴山东泰安地区考察时，接受采访的艺人提到：

“【点将】是乐曲的开头曲目，这个乐曲是成挂（即成套，笔者注）的，后面要接好几个曲子，最后一个为尾声。”这与笔者所见到的谱本一致。属于独立演奏曲目的谱本只有两本，并且这两本乐谱所包含的乐曲有相当多的乐曲为重复的，并且在同一抄本中的同名乐曲实为同一乐曲在不同调门上的记谱。

前面已经辨析了泰山祭祀是国家祭祀，是属于“吉礼”的用乐范畴。地方官府鼓吹乐队在这里接衍国家吉礼的用乐，但是吉礼的雅乐曲目，地方官府的乐队是不允许演奏的，既然官府鼓吹乐在这里承担吉礼的奏乐，那么这时演奏的乐曲就有可能是地方官府所承载的乐曲充当吉礼的用乐。这些乐曲由于用乐场合的特殊性，给其披上一层金色的外衣使之合理合法化。由于使用场合的不同，这些乐曲在这个特殊的场合也应当被视为吉礼乐曲的一部分了。这种现象和之前我们辨析的钦颁乐曲给道教使用，使之用于道教合法化是一个道理。这一点从乐谱所包含的乐曲我们也很容易看出，其中有相当多的乐曲和明清时期国家礼仪用乐的乐曲名（部分）相同如：与清史稿中的礼仪乐曲重名的乐曲有：【朝天子】【清江引】【天下乐】【迎仙客】【万年欢】【太平令】【撼动山】【将军令】；与【明史·乐志】中的礼仪乐曲同名的有：【朝天子】【万年欢】【天下乐】【香花会】【滚绣球】【豆叶黄】【清江引】【沽美酒】【刮地风】。以【朝天子】为例，《中国民间器乐曲集成》（山东卷）没有关于【朝天子】的记录，而在笔者翻译的泰山岱庙藏谱中，不仅发现【朝天子】的存在而且有两个不同版本：一首为凡字调（无转调）的，一首为六字调（间有转调）的。项阳、张咏春曾以不同时代、不同地区、不同版本的【朝天子】的相通性很有说服力地阐明礼乐传承的一致性。[①] 笔者将此两首与两位学者文中记录的《御制律吕正义后编》记载钦颁导迎大乐【朝天子】以及云南禄劝彝族土司府礼仪乐【朝天子】等4首乐曲进行比对，发现其中凡字调【朝天子】与禄劝土司府的几乎相同。由此足可见传统音乐在礼乐观念与制度保障下传承的一致性。此外，笔者在山东泰安地区考察时，满庄乐队擅长唢呐的老艺人段长玉也哼唱了一曲【朝天子】，其与《御制律吕正义后编》“钦颁导迎大乐”中的【朝天子】除了加花的部分及个别音符上略有差异外，基本一致。

① 参见项阳，张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，第33—43页。

就谱本所抄写和使用的地点来看，有“岱庙”“郡庙”“遥参亭”“玉皇庙”等几个主要的宫观庙宇。从秦始皇到魏晋南北朝，泰山地区一直沿用“泰山郡”，郡庙也即指泰山这个地区的庙，类似于城隍庙，有些地方“郡庙”就是指的城隍庙，如宁波地区的“郡庙”就是指的宁波府城隍庙。由此，“郡庙”应是与城隍庙性质相同的，属于“神庙”系统，其后又被道教吸纳而成为道教庙宇。从这几个地方的谱本所包含的乐曲来看，有的是同一个谱本同时在这几个庙中使用，有的虽然使用的谱本不同但所包含的乐曲却有相当多的重合。仅从这一层看就至少表明泰山文化区域中曲目传承与传播的一致性。

而从更深入的层面看，泰山祭祀是中国古代官方的国家祭祀，是属于“吉礼”的用乐范畴。岱庙藏谱的乐曲，内容丰富，既有国家礼仪用乐，更有相当成分的俗曲，此乃地方官府鼓吹乐队接衍国家吉礼的用乐所致。明代已有中祀、小祀乐用教坊的规定，[①] 特别是明清时期，诸如岱庙、郡庙（城隍庙）乃是国家小祀之通祀，既然官府鼓吹乐在这里承担吉礼的奏乐，那么其演奏乐曲就有可能是以俗乐充当吉礼用乐。这些乐曲由于用乐场合的特殊性而随之逐渐“合法化”。

之前我们辨析了泰山岱庙藏谱之所以有“玉音”二字，是泰山上的道士吸纳社会上的主流乐曲冠以“玉音”二字为己所用，从历史上来看这种现象也是有道理的。明永乐年间皇帝赐给寺庙的乐曲有礼有俗，以钦定钦颁的方式将社会上流传的主流乐曲给寺庙使用，在某种意义上讲这就是允许寺庙合法使用主流乐曲，既然皇帝都钦颁给我们社会上主流的乐曲来用，那我们从社会上更多的接纳又有什么不可能呢？道教作为本土宗教，一直与民间社会有着密切的关联，李唐由于统治者尊崇道教，并派人专为道教作曲；明代宫廷出于吉礼用乐的神圣性摒弃了乐籍贱民在宫廷吉礼中奏乐，用乐改为齐民、羽流参与吉礼，这就是成立神乐观的道理；永乐皇帝还御制了《大明玄教乐章》其中就有【青天歌】【迎仙客】【步步高】【醉仙喜】【天下乐】等曲子，从这些曲牌来看很可能是乐工们将得到的这些乐曲用于《玄教乐章》之中，然后御批而颁布。如此上行下效，地方上的道士在斋醮科仪中干脆就把社会上的主流乐曲拿来使用。

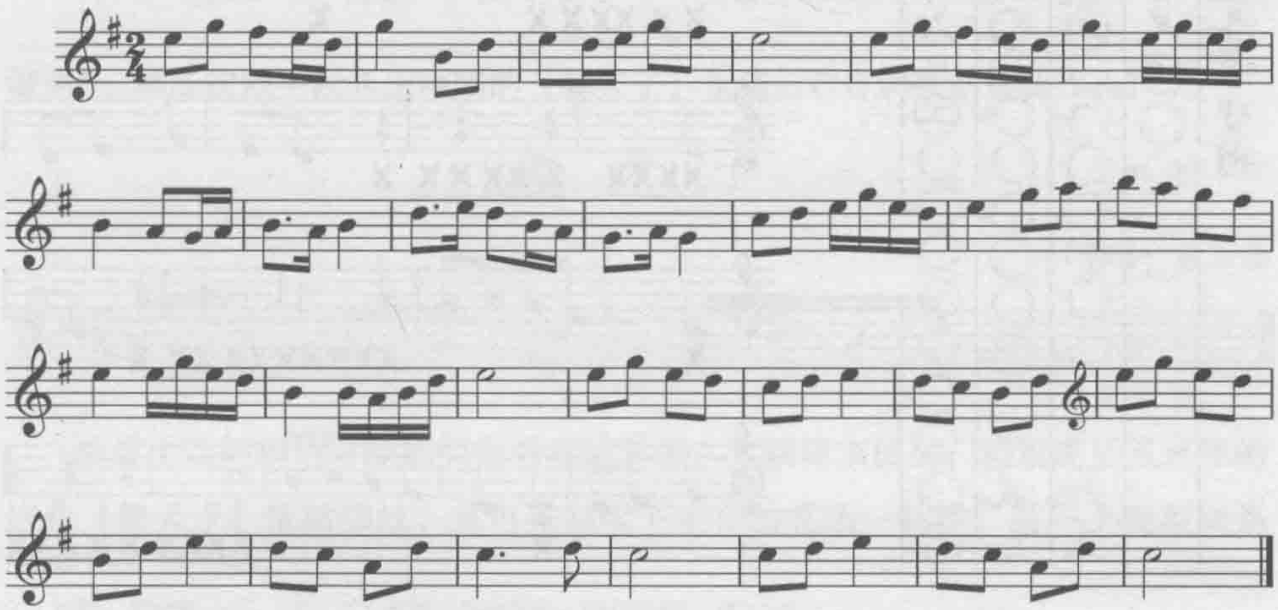
① 参见项阳《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》（上、下），《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2010年第3期，第25—35页，2010年第4期，第55—60页；《明代国家吉礼中祀教坊乐类型的相关问题》，《音乐研究》2012年第2期，第9—20页。

我们看到无论是在泰山、崂山、武当山、茅山以及京城的白云观等道教宫观都是这种样态。诸如：【清江引】【大开门】【小开门】【四合四】有相当数量的道士在经忏中也将这种乐曲拿来使用，只不过社会上的乐曲太多，道士们也不能遍及，这就有各地道观的主动选择问题。我们说道观同样是社会上主流乐曲承载的特殊场合，因此就可能是他们把社会主流乐曲吸纳后冠以“玉音”二字。当然，对于佛教、道教历史上的专用专创乐曲，还应另当别论。

上述在各个谱本中出现频率比较高、使用比较普遍的乐曲，恰显现出国家礼仪乐曲制度下从中央到地方传承的一致性与相通性。项阳、张咏春在《从<朝天子>管窥礼乐传统的一致性存在》的文章里面用【朝天子】一曲举例论证，在不同的时代、不同地区、不同版本的【朝天子】乐曲在全国各地的相同相通性，说明礼乐传承的全国统一性、上下一致性。文章中没有提到山东地区有【朝天子】，至少在《中国民族民间器乐曲集成》（山东卷）中没有看到有关【朝天子】的记载，一个很有意思的现象是，在我翻译的泰山岱庙藏谱中，不仅有【朝天子】的存在，而且有两个或三个不同版本的【朝天子】，其中有一首和明清时期的几乎是相同的。（详见谱例）

例1：岱谱中【朝天子】（六字调）

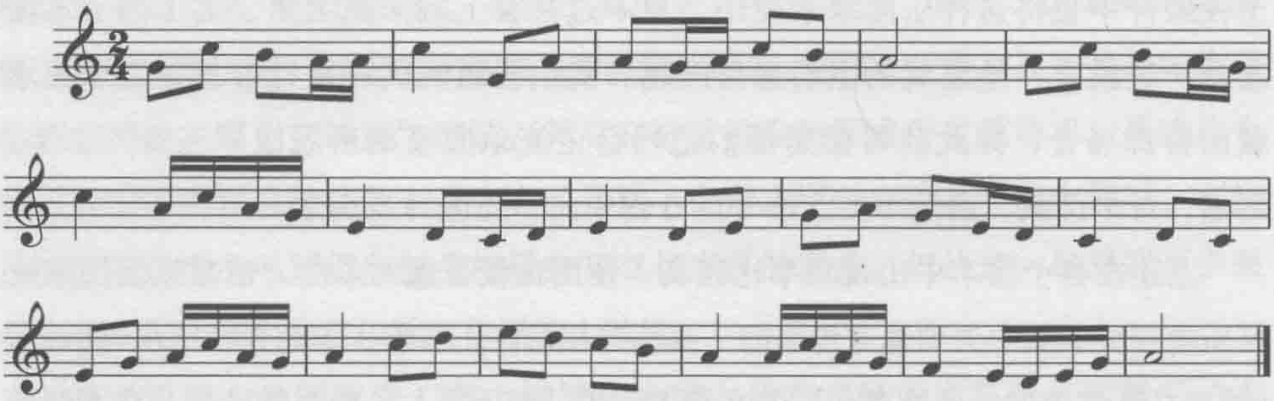
逯凤华译谱
刘　佳制谱



这是目前所见【朝天子】乐谱中第一首见到转调者

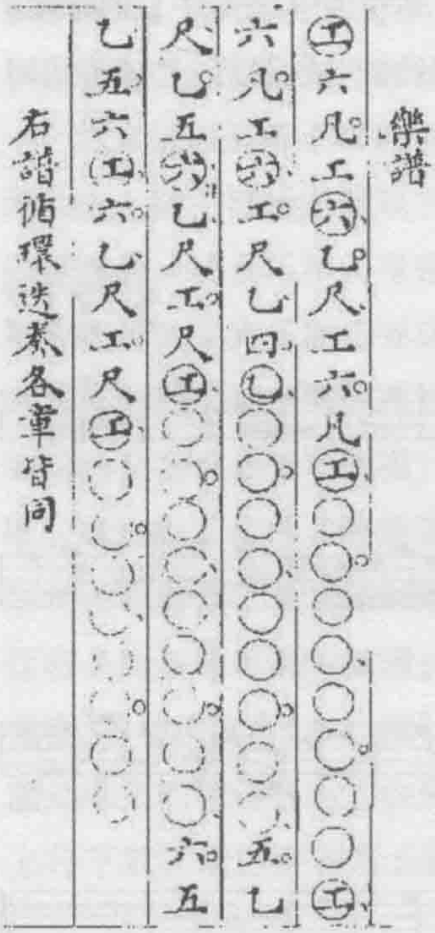
例2：岱谱中【朝天子】（凡字调）

逯凤华译谱
刘　佳制谱



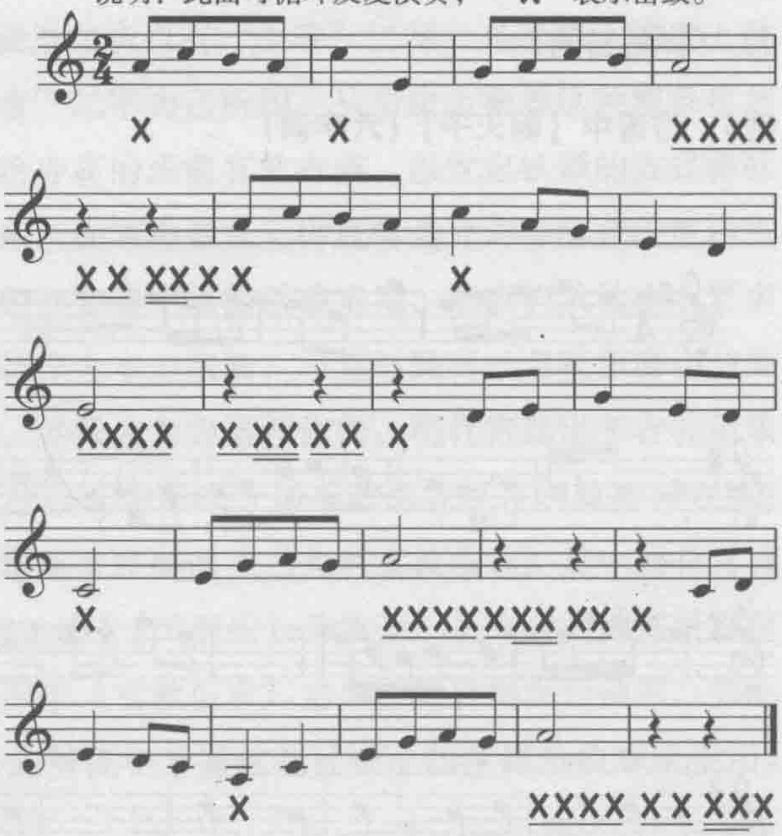
这首是岱庙藏谱中没有转调的【朝天子】。

例3[①]　**是《御制律吕正义后编》记载的钦颁导迎大乐，原谱未标记曲名，左为该曲的原件，右为整理后的简谱形态。**



1=六 $\frac{2}{4}$拍　行板　　张咏春译谱

说明：此曲可循环反复演奏，“X”表示击鼓。



① 项阳，张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，第38页。

例4①　是云南禄劝彝族土司府礼仪乐【朝天子】，上为该曲的工尺谱形态，下为该曲的简谱形态。乐曲以六字为调首，是为正调。

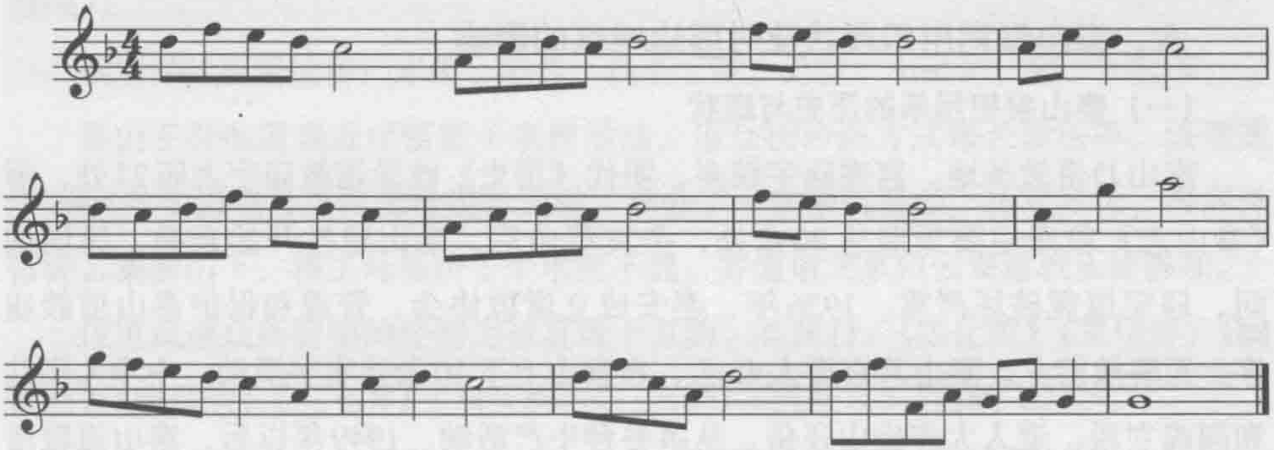
朝　天　子②

（一）

流传地区：云龙、武定

张咏春制谱

1=F（简音作2）



朝　天　子

（一）

工六凡工尺。一尺工尺工。六凡工工。尺凡工尺。工尺工六凡工尺。一尺工尺工。六凡工工。尺五一。五六凡尺一。尺工尺。工六尺一工。工六合一四一四。

谱例5：满庄吹鼓手段长玉哼唱的【朝天子】乐谱。（♭B调唢呐筒音作re）

朝　天　子

演唱：段长玉

通过上面的乐谱对照我们很明显地看出，直到清末民初，经历前后五百年的这曲【朝天子】依然如故，足可见制度下生存的礼乐一致性。另一个现象就是

① 项阳，张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，第37页。

② 禄劝彝族苗族自治县民委、禄劝彝族苗族自治县文化局编：《禄劝彝族土司府礼仪乐》，云南人民出版社1993年第1版，第6页。

2008年春节后我去山东泰安地区采风的时候，泰安满庄乐队的老艺人段长玉擅长唢呐演奏，也给我哼唱了一曲【朝天子】（谱例5），艺人哼唱的这首乐曲和《御制律吕正义后编》记载的钦颁导迎大乐里的【朝天子】，两首【朝天子】只是在加花的部分或者说个别的音符略有差异，基本的旋律走向和骨干音是基本一致的。虽然只是短短的几句，也足以看出乐曲的一致性。

六、泰山祭祀用乐现状及对周边地区的影响

（一）泰山祭祀用乐的历史与现状

泰山乃道教圣地，宫观庙宇较多，明代《岱史》收录道教庙宇大庙22处，清《泰山志》收录主要道观达80余处，辛亥革命后，泰山道教开始衰微，民国期间，庙宇道观破坏严重。1936年，泰安成立道教协会，管理和保护泰山道教庙宇，至解放前夕，泰山共有道人45名，在泰山上下10余处庙宇活动，中华人民共和国成立后，道人大多出山还俗，从事各种生产活动，1949年以后，泰山道教活动中心仍在岱庙（住持为尚士廉），至1958年，道人减为12人。“文化大革命”期间，道教活动停止，1979年后，道人陆续回到泰山宫观，宗教活动恢复。1990年至今，泰山存有道观14处，共有道人40余名。

就泰山道教科仪的恢复而言，近年来碧霞祠、王母池两道观恢复了正常的宗教活动。碧霞祠（乾道）原由泰安市道协会长张常明道长任住持，道众20多人，张道长去世以后其弟子霍怀虚接替道长一职至今；王母池道观（坤道）由刁宇松任住持，道姑10多人。道观内道士仍按照过去的传统仪轨在道观内做法事。

1987年以来，泰山道教协会的负责人开始重视道教音乐的传承及保护，到目前为止，道教早晚课已经基本归于正常。泰山道教有自己的道教乐队，除了泰山上修行的道士之外，大多数道教乐队成员，来自社会各界不同的人士，他们每周有定期的排练，大的节日时就到泰山上和道士们一同演出。碧霞祠道观为泰山主要道观之一，道众按照传统方式每天做早晚课，演唱十方韵。为挖掘整理保护泰山宗教音乐文化，于1991年进行了录音整理，后汇成册《碧霞祠钟声》一书，共收入23段韵，其曲目：

早坛功课经（经韵）：

《澄清韵》《举天尊》《提纲》《双吊挂》《提纲》《大启请》《小启请》《中堂赞》《小赞韵》《三皈依》；

晚坛功课经（经韵）：

《步虚》《举天尊》《下水船》《香供养》《干倒拐》《小启请》《中堂赞》《小赞》；

午坛功课经（经韵）：

《步虚》《举天尊》《吊挂》《大赞韵》（早坛中的部分韵在午、晚坛中重复演唱）。

做功课时所用法器：木鱼、手铃、铛子、钹、云锣、小吊钟、磬、大鼓等。

泰山王母池道观近年恢复了宗教活动，道众按传统方式每天做法事。该道观于1994年农历三月三西王母生日之时，举办了一次蟠桃盛会，历时三天，海内外信徒云集泰山下，将王母池挤了个水泄不通，并邀请北京白云观道教乐团参加。

该道观道众所演唱的经韵为全真派十方韵，其曲目：《送化赞》《焚化赞》《幽冥韵》《跑马韵》《三宝香》《悲叹韵》《三宝词》《风交雪》《白鹤飞》。

泰山有自己的道教乐队，其演出曾受到国家领导人杨成武副主席及中外游客的高度赞扬，山东电视台、泰安电视台都进行了专题采访，并实况录音录像在电视台播放。

道教乐队现有人员20多个，除了泰山上修行的道士之外，大多数道教乐队成员是来自社会各界不同的人士，他们每周有固定的时间，一般是周四下午集合起来在泰山脚下的“灵云观”进行排练。在每年的登山节、王母娘娘生日、庙会等泰山大的礼俗节日时，于岱顶古道观碧霞祠戏楼进行演奏。其目的一是“以悦神欢”，给经韵做伴奏；另一个用途便是“以悦人欢”，为香客信徒演出。

所演奏的乐器有二胡、扬琴、琵琶、阮、三弦、柳琴、笛子、革胡、笙、管、笛、琵琶、古筝、阮、二胡。打击乐器有鼓、木鱼、手铃、镲、铛子、铙等。

道教乐队现在所演奏的曲目有：

早课用乐：《澄清韵》《大启请》《中堂赞》《小赞》《步虚韵》《小启请》《大赞》。

晚课用乐：《步虚韵》《下水船》《大启请》《中堂赞》《小赞韵》。

祭孤乐曲：《天尊板》《返魂香》《宝录符》《柳枝雨》《天尊板》。

祝寿乐曲：《步虚韵》《举天尊》《慢澄清》《举天尊》《三宝词》《举天尊》《大赞》。

庆贺乐曲：《步虚韵》《举天尊》《慢澄清》《举天尊》《三宝香》《举天尊》《祝香咒》《威灵咒》《称职》《玉皇大帝表圣班》《香花颂》《洒净韵》《云乐歌》。

道教音乐：《小开门》《三皈依》《代柳戏》《三宝香》《山坡羊》《香花颂》《举天尊》。

选自岱庙藏谱《玉音仙范》的曲目有：《大扬州》《山坡羊》《泰山景》《粉红莲》《迎风辇》《双悲调》《大香柳娘》《过桥引》《大月儿高》《请三宝》《送三宝》《浪淘沙》《大寄生草》《一封书》《锁南枝》《桂枝香》《迎仙客》《双悲调》《拾供养》《叠落金钱》《游仙台》《一江风》《四季春》《迎风辇》《三献香》《凡四调清吹战板》等。

笔者还对泰山碧霞祠住持霍怀虚道长进行了相关的采访：

泰山道长霍怀虚，山东省政协委员、山东省道教协会副会长、泰山道教协会副会长、泰山碧霞祠住持。其师傅张长明，中国道教协会秘书长。霍道长现为泰山道教的负责人。据霍道长讲：《游仙台》放焰口超度亡灵用曲，《闹五更》非内坛超度时用曲，《三献香》内坛用乐，《浪淘沙》属于音乐曲，《太平歌》放焰口时的乐曲，《五供养》非内坛，《过桥引》（此处的桥就是指的奈何桥）非内坛超度亡灵用曲。《大月儿高》音乐曲，《大香柳娘》音乐曲，《请三宝》《送三宝》是内坛用的。这个“三宝”指的是“道、经、诗”，《浪淘沙》为音乐曲。其中有一首叫《代柳戏》的，霍道长说这个乐曲，不是随便使用的乐曲，是皇帝来时演奏给皇帝和高官听的乐曲。

在泰山岱庙天贶殿里至今还保存着一幅大型壁画《泰山神启陛回銮图》。壁画是以宋真宗当年来泰山祭祀为蓝图，分“启跸图”和“回銮图”两部分，描述了泰山神巡游时的宏大场面，壁画中仪仗乐队占了相当大的画面，既有列队于宫廷门前迎送奏乐的吹鼓手，又有穿梭往来，奔驰于林木间的骑手乐队。东半部为“启跸图”，泰山神从宫中出巡，步行仪仗之前，大树下24人组成的骑乐，所奏的乐器有大角、筚篥等，西半部有“回銮图”，绘有乐队两组。一组为骑乐8人，另一组为迎驾乐队16人，所奏乐器有大角、筚篥、叉手管、大弯角、大堂鼓、唢呐

（唢呐为后世补绘）。据说宋真宗泰山封禅，作巨幅壁画再现泰山神威严。《泰山神启陛回銮图》是宋真宗以自己出巡、泰山封禅情景为蓝图绘制的，画中的泰山神就代表了这位帝王的形象，是中国道教壁画杰作之一。抛开神话传说不说，但看壁画中的仪仗乐队，从另一个方面给我们记录了那个时代帝王来泰山祭祀用乐的基本情形。

历史上的鼓吹乐应用范围广泛。上自宫廷国家祭祀，下到地方官府的仪仗乐队，再到民间祭祀的祭祀用乐，从而形成自上而下用乐以及用乐方式的一致性。泰山祭祀用乐对周边地区的影响是值得关注的。

（二）泰山周边祭祀用乐

鼓吹乐的形式自从融入民间，便以其独特的艺术魅力与礼俗紧密结合，特别是在民间祭祀及丧葬礼俗中的应用更具有普遍性。山东地区传统文化积淀深厚，济南地区、泰安地区、济宁地区等许多县市区丧葬仪式上都有乐用鼓吹的风俗，在济南的长清等地区，婚礼上乐用鼓吹乐的现象也是很普遍的。本人研究生期间曾对泰安地区的几个鼓吹乐班子进行了跟踪采访，对这个地区的丧葬仪式乐用鼓吹大致有了一些了解。根据采访的民间艺人们讲，泰安周边的地区在丧葬的仪式上各个地区有所差异，但是在丧葬仪式用乐方面，各个地方却是大同小异。泰安满庄乐队的领头人段学胜讲；“远的不说，就是泰山周边的地区如济南、长清、泰安地区的县市、济宁、嘉祥、菏泽等地，我们也都去演出过，一些基本的曲子，一般各个地方的乐队也都能拿起来就能吹，可能在技术上，高低不同，但是基本曲子还都能合上。”

下面所列的曲牌子是《中国民间器乐曲集成》（山东卷）中记载的济南、泰安、济宁等地区的鼓吹乐用曲：

《百鸟朝凤》（嘉祥）、《抬花轿》（菏泽市）、《笛绞　原二三板罗子》（嘉祥）、《搅句子》（单县）、《婚礼曲》（嘉祥）、《六字开门》（嘉祥）、《凡字开门　凡四调》（单县）、《花喜鹊》（单县）、《跳春枝》（单县）、《雁南飞》（单县）、《青羊》（嘉祥）、《下调步步娇》（嘉祥）、《下调驻马听》（嘉祥）、《平调娃娃》（嘉祥）、《一江风》（嘉祥）、《混江龙》（嘉祥）、《劈门子长彦歌》（嘉祥）、《三换头》（嘉祥）、《凤阳歌绞八板》（嘉祥）、《高调》（嘉祥）、《山坡羊》（嘉祥）、《二板抱亡

牌》（嘉祥）、《开门》（曲阜）、《闷工调开门》（曲阜）、《满筒调开门》（东平）、《小拜门》（宁阳）、《小五六》（东平）、《鬼谷令》（济宁）、《普天乐》（微山）、《溜河风》（曲阜）、《越凡平》（兖州市）、《工尺上》（枣庄）、《采茶歌》（宁阳）、《对着书》（宁阳）、《叶儿茂》（宁阳）、《高拨子》（曲阜）、《大开门》（邹城）、《倒开门》（邹城）、《五六五》（邹城）、《上字五六五》（枣庄）、《集贤宾》（邹城）、《祭仙音》（微山）、《十样景》（邹城）、《庆贺令》（邹城）、《下调黄莺》（邹城）、《叠断桥》（邹城）、《王小赶脚》（兖州）、《越反平》（宁阳）、《月儿落》（济宁）、《串鼓》（济宁）、《大武套》（新泰）、《喜新婚》（兖州）、《步步高》（兖州）、《朝天子》（邹城）、《八板》（兖州）、《扬州》（兖州）、《小开门》（聊城）、《行水令》（长清）、《天下同》（长清）、《打枣》（长清）、《斗鹌鹑》（长清）、《梆子娃娃》（长清）、《观灯》（长清）、《如意曲》（长清）等。

我把上面所列的乐曲拿给当地的老艺人们看，据他们讲像《步步高》《打枣》《十样景》《采茶歌》《山坡羊》《开门》《抬花轿》《百鸟朝凤》《越凡平》《月儿落》《小开门》《八板》《天下同》《小拜门》等乐曲，在济南、泰安、济宁等地区的鼓吹乐班基本上都会演奏，而且在平时的祭祀及丧葬仪式上都有演出。

至今藏谱内的好多乐曲在民间还在流传使用，并且民间现在演奏的有些乐曲和岱庙藏谱内的乐曲在旋律上基本上是吻合的，如谱例5民间老艺人们哼唱的《朝天子》与岱谱内的《朝天子》，如果按照谱例6的方法只标出其骨干音，那么两首乐曲基本上是吻合的。因此我们说民间礼俗是传统音乐文化得以原样保存的最好的土壤。

泰山岱庙藏谱中出现的曲子被现在的音乐班社称为“老曲子”，有好多曲子是现在仪式用乐中必不可少的乐曲，也有相当一部分乐曲，一些鼓吹乐班社的年轻人虽然已经不会演奏，但是乐曲名字他们是知道的。有很多的乐曲现在活着的老一辈的鼓吹手还能演奏。笔者曾先后对泰山满庄乐队和宁阳华丰的几个乐队进行了跟踪采访，对当地的鼓吹乐班社的生存现状以及用乐现状大致有个了解。

济南、泰安、济宁、菏泽等地区丧葬仪式上用乐的现象是非常普遍的，但是在婚庆仪式上，乐用鼓吹还不是很普遍。如济南的长清等地婚礼上乐用鼓吹的现象非常地普遍，我所跟踪采访的这个满庄乐队，经常为这一带的婚庆仪式演出，

场面非常热闹。演奏的曲子不像葬礼上那么严格，一般都是些时下流行的乐曲如《百鸟朝凤》《抬花轿》《过河》《两只蝴蝶》等这样歌颂爱情的气氛比较欢快的乐曲；济宁地区婚礼上用鼓吹乐的现象也很普遍，而在泰安周边的地区婚礼上用乐的现象则不是很普遍，在这个地方好像一提起“吹鼓手”“吹喇叭”“吹呜哇”的，人们都是不自觉地和葬礼联系起来，因此在泰安地区婚礼上使用鼓吹乐的现象很少。据艺人们讲，现在这些地方的年轻人，尤其是外出打工的年轻人，他们在外面看到人家当地的人婚礼上有雇佣鼓吹乐的，回来后也跟着人家学，有的也会雇佣鼓吹乐，但是这种状况在泰安地区很少。在我所采访的鼓吹乐班社中，都是以祭祀和丧葬仪式上演出为主。

2007年寒假，经泰安市道教乐队的推荐，我联系上了山东省泰安市岱岳区满庄镇灌庄村乐队。据道教乐队的成员讲，他们这个音乐班社比较传统，而且是祖传干“吹鼓手”的，技艺也特别好。

乐队负责人为段学胜，男，46岁，为家传的专业“吹鼓手”，从小跟随父亲学习，能演奏唢呐、笙、笛子等乐器；段传庆，段学胜之子，22岁，从四岁开始跟随父亲学习唢呐，其演奏技艺高超，现已经通过唢呐十级的考试，是乐队的主要唢呐演奏人员。

第一次跟乐队见面，正赶上他们在泰安市南关的一个叫“万家庄”的地方上事。上午九点，我赶到了他们上事的地点。刚一进村口就听到了远处传来的唢呐声，循着唢呐声，在村民的指引下我见到了段学胜，初次见面段老师很热情，并且让我以后称呼他为“段叔”，这让我顿时觉得亲近了很多。在说明了我的来意之后，段叔很热情地给我介绍了他们的乐队的情况：

乐队的成员，除了他和他儿子外，其他都是不固定的，根据葬礼的大小和主家的要求，随时调配演出人员及演出人数。据段学胜讲，周边好多吹鼓手的联系方式他都有，一旦“上事”用得上他们的，他就会打电话联系。段师傅讲，因为他们找的人都是他们这行里的业务比较好的，再加上他们吹唱都在行，因此他们的活也特别地多，一年到头除了春节前后四五天能休息几天，其他时候基本上都闲不着。有时候打电话定活的人多了他们忙不过来，也会推荐给他们的同行的鼓吹乐班子。他们演出的地区辐射面很广，北边到济南的长清、章丘等地，南面到

宁阳、曲阜、济宁等地。下面是其中一场演出的人员：

乐队一共七人，满庄乐队所用的唢呐为降B调筒音作Re，笛子为降E调但是吹降B调。

乐队领头人段学胜现年46岁，可以演奏的乐器有唢呐、笙、笛子。

段之子段传庆现年22岁，4岁开始学唢呐。

李奎现年42岁，主奏乐器唢呐、笙。

李奎弟弟李贞，现年39岁，主奏乐器唢呐、笙。

梁海军现年35岁，主奏笙。

梁玉柱现年18岁，主奏乐器笙。

陈海英，女，40岁，李奎之妻。主要负责演唱及小镲等打击乐曲。

在以上的被采访人中，除梁玉柱外，其他几个人都是祖传的，家里至少有五代人都是从事唢呐演奏的职业吹鼓手。在和乐队人员聊天的时候无意中听李贞讲，他听他的父亲说过小时候好像和泰山上的道士和尚一块演出过，在我的要求下，李贞很热情地拨通了他父亲的电话，因此我电话采访了这位老艺人。

李东平，李奎、李贞之父，现年83岁，山东泰安房村人，曾是专业吹鼓手，现休闲在家，据他说他小时曾经跟随他的父亲和爷爷在泰山上和道士和尚一块演出。

下面是节选的一段简单的采访对话：

被采访人李东平：

逯：爷爷，你是从什么时候开始学这个的？

李：从很小的时候就学，小时候跟父亲和爷爷学的，大概有五六岁吧。

逯：那时候都吹些什么曲子？

李：都是些老曲子，现在的年轻人一般都不会吹了，以前的曲子现在人都不喜欢听了。

逯：您能说说都是有什么曲子吗？

李：有像《到春来》《朝天子》《大开门》《园梅鼓》《万年欢》《跌路》《上山梯》《大扬州》《小扬州》《扯手》《叠落金钱》《将军令》《柳子戏》《四大罗》《点将》《锁南皮》还有挺多的，一时想不起来了。

逯：那这些曲子你现在都还能吹吗？

李：吹是能吹，就是长时间不吹了得练练。

逯：小时候您听没听说过你们有去泰山上演出的？

李：有啊，我小时候就跟我父亲和爷爷去泰山上和老道士和尚们演出过。

逯：都是什么时候去啊？

李：什么庙会啊，王母娘娘的生日啊，什么的都去。

逯：都是演奏什么曲子啊？

李：什么曲子都有，一般都是老曲子。像刚才说的那些都有。文革之前还都去，后来文革的时候就停了不去了，不过现在又开始了。

由此我们也可以看出，有相当数量的乐曲在民间也是在流传使用的，而且有相当数量的乐曲仍然在传承在延续，我们认为民间礼俗是传统音乐能够原样保存的最好的土壤。

2008年寒假我再一次来到段学胜家，采访我们事先约好的段学胜的父亲段长玉。段学胜的父亲段长玉，也是泰安地区有名的吹鼓手。据段学胜师傅讲，他们家祖辈好几代都是专业的吹鼓手，他的父亲当年演奏的“老曲子”比较多，有好多乐曲都是他没听过没学过的。

正月十六这天段师傅让我去他们上事的地点，泰安一个叫“朱家铺”的地方。这次去我也充当了一下“局内人”的角色，段师傅让我负责乐队中云锣的演奏，起初我还担心演奏不好出丑，段师傅鼓励我说：“我们这个云锣是单云锣，只是跟着音乐敲击节奏就行。”这我还稍稍放心了，初次尝试这种演出，还算成功。晚上回到段师傅家，段师傅的父亲知道我来，已经早早在家等着了。说明我的来意后，85岁的老人显得特别开心，随即用“唧当韵”给我哼唱了几首以前他们经常演出的曲子：《引神调》《朝天子》《大扬州》《点将》《道春来》《十样景》。民间老艺人在乐曲的传承过程中一般都是采用的“口传心授”的传承方式，传承的过程中采用“唧当韵”的形式，这一点在这里也不例外。采访中段长玉老人用唧当韵给我哼唱了几首乐曲，“唧当韵”是师傅以“唧当”的口述形式传授演奏技艺给徒弟，这种“唧当韵”仅是曲调的基本形态，即“大梗、老梗”。在我的再三要求下，已经十几年不吹的爷爷在我们大家的鼓励下拿起了“大笛”，把上面他提到的曲子都吹了一遍。因为老人年纪太大了，加上时间长了不吹了，不能把每首曲子

完整地吹完，虽然每首曲子只是吹几句，六首曲子下来老人已经是气喘吁吁了。老人说他们以前经常吹的还有《半碗蜜》《锁南皮》《四大罗》《集贤宾》等。老人还说：我们那时候《点将》吹完接着吹《包妆台》，最后还有《尾声》哪，都是“成挂”的（这个地方乐人们的行语，意思就是套曲）。这一点跟之前我们在藏谱里看到的记载是一致的。

例6：岱庙藏谱中的《点将》（凡字调）

郭　威制谱

谱字：ㄴ ㄱ 一 ㄅ ㄱ ㄹ 鼓 ㄅ ㄅ ㄹ ㄅ ㄴ ㄱ :‖ ㄴ ㄱ

对应唱名：la sol fa mi sol re mi dol re mi la sol la sol

ㄴ 鼓 ㄱ ㄅ ㄹ ㄅ ㄴ ㄱ 鼓接吹

la sol do re mi la sol

例7：段长玉哼唱的《点将》片段

la sol fa mi re mi re 鼓 do re mi do la sol la sol 鼓接吹

除了我们前面分析的岱谱中的《朝天子》和艺人哼唱的《朝天子》基本上吻合外，由上面的两首乐曲我们很容易看出，岱谱中的《点将》和艺人哼唱的《点将》除了个别的音不同，乐曲旋律基本上也是一致的。

当我问及他们以前有没有吹管子的，段长玉老人讲：“有，寸巴长的管子，我们这以前的时候也有吹管子的，八个人的乐队就能用上管子。管子在用调上和演奏方法上和唢呐没什么太大的区别，基本上是一样的，因为管子声音小，没有唢呐的声音大、活跃气氛，慢慢地就被唢呐取代了。”

段师傅讲，他们这一年到头也休息不了几天，进了十月份到现在几乎天天都有事，就是大年初一和初二他们休息了两天，从年初三开始就有“事”。据段师傅讲，他和儿子从大年初三到现在仅半个月的时间已经纯收入了将近四千元，跟着他们吹的其他人最少的也得一千多元，多的也都有三四千。段师傅很自豪地说：“干这个活就是辛苦点，但是收入还算不错，吃饭基本上不用花家里的钱，挣多少一般就能存下多少，比在农村种地、出去打工强多了。现在干这个的有祖上干这

个的，一般的家长都会让孩子从小就跟着学，怎么着也是门手艺。在农村养家糊口是没问题。”段师傅也在收徒弟。现在有不少年轻人开始学这个，人们现在生活水平提高了，婚丧嫁娶都肯出高价钱来雇佣鼓吹乐班子，因此艺人们的收入也高了，比在农村种地打工强了，学的人自然就多了。

在即将分别之前，段学胜的儿子段传庆讲，他已经开始跟着爷爷学习以前的老曲子了，说再不学怕爷爷“老了”就没机会学了。

从宫廷到地方官府、从地方官府到民间，在民间礼俗中又有这么一代代体系下严密传承的民间艺人，这也正是中国传统音乐得以原样保存的原因所在吧。

泰山岱庙藏谱记录的是泰山主要庙观中所使用过的乐曲，是那一时段泰山祭祀与敬神用乐的真实记录。这些乐曲在当时的社会形态中不是孤立的存在，这一百余首乐曲应该是当时社会主流用乐在当地被宫观使用的一个真实的记录。把握这一点，对我们认知岱庙藏谱有重要的作用。

乐谱虽然是在各大宫观庙宇中使用，但是从抄本所包含的乐曲来看，却不仅仅是道教乐曲那么简单。泰山祭祀用乐是属于吉礼的用乐范畴，明清时段，岱庙、东岳庙乃是国家小祀之祀，因此藏谱中包含了明清时期的国家礼仪用乐的乐曲和社会上普遍存在的俗曲；明清时期道士接衍国家礼乐，泰山的这些宫观庙宇在明清时期是属于道教的主要宫观庙宇，藏谱在这些地方使用，使得这些乐曲披上了道教的外衣，但实际上却是当时社会主流用乐被道教所接衍的样态。由此可以说，宫观是中国传统音乐文化传承和保存的主要场所之一。这里的宫观依附于泰山，正是泰山在中国社会中的特殊地位以及道教在这里的发展，当时社会上由官府所使用的多种音乐形态用于泰山祭祀事神，音乐与祭祀仪式相须为用，成为宗教与世俗社会共用的样态。当下在泰山周边的民间祭祀和丧葬仪式中，尚有相同乐曲在活体传承。当下此地非主流化生存的传统音乐文化接通历史，使我们能够由此感知传统，体会这种具有整体一致性下的区域丰富性音乐文化样态的存在。泰山岱庙藏谱内容丰富、内涵深厚，它实际上就是中国传统文化国家体制下整体一致性、上下相通性、区域丰富性的最好的注脚。

本文以泰山岱庙藏谱作为切入点，通过对谱本引发出的一系列的问题的论证，在文化的大背景下来分析研究音乐本体，沿着传统音乐制度下御用向民间发

展这条脉络，来接通传统音乐在历史上的链环。泰山岱庙藏谱内容丰富，内涵深厚，承载着太多的文化信息，由于时间和认识上多种因素的制约，本文只是对岱庙藏谱的几个点进行了辨析论证，岱庙藏谱内容丰富内涵深厚，还有许多值得探讨的问题尚待深入，这是一个需要而且值得为其继续付出努力的课题。

（部分内容原载于《音乐研究》2013年第5期）

制度视角下的小调传播

巩凤涛[①]

对照《中国民间歌曲集成》《中国民族民间器乐曲集成》《中国曲艺音乐集成》《中国戏曲音乐集成》四大集成志书时发现，当时流行的曲子，在今天仍有同名乐曲存在，不禁产生疑问：如《绣荷包》《茉莉花》（属鲜花调）等小调，为何在明清俗曲的曲牌中发现其踪迹？为何“同宗”现象会留存在不同音乐种类中，且传播范围遍布全国各地？究竟该作何解释呢？中国传统音乐中的“同宗”现象，从被关注到20世纪下半叶由冯光钰先生提出“同宗”概念，关于此类研究，多年来一直是研究者热衷的议题。笔者在多年前开始关注此议题，并写过相关文章，但现在翻看发现，那仅仅是做了音乐本体的梳理工作，并未能深入其根本。经过多年的学习，也想尝试用新的理念重新解读。

梳理现有的研究成果发现，研究者们以音乐传播学、音乐地理学、音乐史学及文学等多学科为研究方法，从音乐本体扩展到文化层面，各有建树[②]。不管哪种视角、无论何种结论，都是对进一步研究、认识此类现象做出了贡献，它凝聚着研究者的心血，同时也反映出学术研究的阶段性特点。但似乎还存在些疑惑：

---

① 巩凤涛，女，1980年生，中国艺术研究院2004级硕士研究生。

② 如乔建中的专著《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》、论文《中国传统音乐的地理特征与中国音乐地理学的建设》以及他与苗晶合著的《论汉族民歌近似色彩区的划分》，其主要观点是从地理学的角度研究中国传统音乐，开创了音乐地理学，这也是一个新的视角，提出地理环境对于传统音乐的影响；徐元勇的《论民歌与明清俗曲之异同》《明清俗曲在说唱音乐中的流变》等文章，主要是对明清俗曲作了全面的论证；刘明澜的《金元北曲的多元性与主体性》《论词调的变化》《论宋词词韵与音乐之关系》等文章，旨在解读宋代词调；刘晓静的《三百年遗响——蒲松龄俚曲音乐研究》是一部较系统、完整、有独立见解的专著，将历史文献与田野采风相结合对明清俗曲流传中形成的分支做了整体论述；钟涛的《宋元市井中的俗曲传播》一文，作者关注到了艺人在传播中的作用。

何种理由使我们今天仍能听到与历史文献记载中相近、相似或相同曲名的音乐？在没有电能，没有飞机、火车、汽车等先进的交通工具的情况下，究竟为什么会发生此种现象？已有的研究成果中，多是把人口迁徙、战争、交通等这些自然态的传播方式作为以上问题的答案，似乎未能打通个中关节，仍需另寻佳径。

对于中国传统音乐的研究，近年来已取得了较大进展，学者们在实践中探索、吸收、融合，一方面借鉴外来的方法论，同时也渗透进本土民族特色。当下的研究，因为新理念的指导，使得研究领域拓展、思路开阔，不仅关注音乐本体，而是更多地涉及到历史及文化的层面，多视角、多层面，历时与共时、横向与纵向相结合的方法进行研究，有益地促进我们更加系统、全面地研究、认识音乐本身，对“人”的关注就是其中之一。

作为活体的传承、万物的主导，一切事物的发展都离不开“人”，这是人尽皆知的道理，理论研究中也是一样，在研究传统音乐文化传承时，亦是如此。由于对“人”这一群体的重视，可能会理清以往认识中的含糊其辞，进而改变有点不能连线的局面。正如音乐学家郭乃安先生在其著作《音乐学，请把目光投向人》中讲道：“音乐作为一种客观的存在，当然可以而且需要从各种不同的角度对它进行独立的研究。没有这些研究，就极大地限制了我们对于音乐的理解。但是，如果排除人的作用和影响而孤立地研究，就不能充分地解释音乐的本质。因为音乐既是为人而创造的，也是人所创造的，它的每一个细胞无不渗透着人的因子。”[①]以往的研究中，将多数精力投入到对音乐现象的整理、分析中，弃承载者而不顾，这便使得一个完整传承体系因承载者的缺失而面临一些尴尬的问题。当我们换个角度，将目光投向制度下承载着历史、文化的乐人身上时才发现，是他们的存在才有了这些音乐现象，是他们将传统音乐文化的方方面面串连起来。

这里要强调的是项阳的部分学术研究成果，他首先将研究视角关注到“乐人”，并在《山西乐户研究》一书中，提出了“制度、乐人和音乐本体中心特征”[②]相结合的研究理念。之后在《接通的意义》《以乐观礼》等一系列作品中，不断整理完善相关思想，提出乐籍制度下的乐人承载国家意义上礼乐和俗乐两条

① 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，济南：山东文艺出版社，1998年，第2页。
② 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年，第210页。

脉络，并由于这个官属群体的存在，使其承载的音声技艺形式和音乐本体显现出多层面整体一致性，出现了中国传统音乐在历史上是整体一致性基础上的区域丰富性局面，进而对中国传统音乐文化的传播做出新的阐释。本文就是由此理念指导下入手，解读小调中的“同宗”现象。

分析这个观点，其根本是要说明小调在传播过程中出现的“一致性”和“差异性”。所谓“一致性”，即当下存在的小调为何能在明、清时期或是年代更久的文献中找到相关的记载；“差异性”，即存在相同或相近点的小调流传到各地后产生的多种变化。对于“同宗”现象的解释，项阳先生明确提出，是乐籍制度下传承的一致性所致。而这种传播方式的关键点：一是乐籍制度（根本所在）；二是女乐（传承载体），即女乐自进入由国家明令颁布的对其实行的管理制度后，历经了各个朝代宽、严的不同政策及制度解体前后对传承传统音乐产生的影响。以此说明“小调”的传播方式中，不仅仅有一种自然、无序的状态，更是有一种法令规定、必然的因素，二者结合是其存在的有力证据。这也就是我们所讲的，历史上的音乐不仅仅是自然传播，还有组织传播和制度传播的道理[①]。

一、概述传统音乐的传播方式

（一）当下传统音乐传播方式的研究现状

说到音乐传播的方式，它是音乐传播学中的专用名词。所谓“音乐传播学”，是现代传播学与音乐学等多学科交叉、渗透而产生的新兴学科，是从现代传播学的研究视角出发，通过融合音乐史学、音乐人类学、音乐地理学等音乐学诸学科，以及经济学、管理学、市场营销学等其他相关学科的理论知识，来系统、深入地研究人类音乐文化信息的传播现象、规律及其相关理论的学科[②]。此学科依托于传播学的研究视角，吸收、借鉴传播学的基础理论和方法，把人类音乐文化的交流、传承和传播活动视为一种“信息”的交流与共享的过程，从音乐信息的传播者、受传者、传播媒介和传播效果等不同传播环节加以认识。

在一门新兴应用理论学科的起步期，它的内涵和外延在现实中都已存在，学

① 2005年，项阳先生在中国传媒大学举行的“音乐传播学术研讨会”上发言的题目是《历史上的音乐传播方式》，提出应该是自然传播、组织传播、制度传播并存。

② 赵志安：《音乐传播学科认识导论》，《黄钟》2005年第4期，第4页。

科本身虽未形成系统而严密的理论框架和概念体系，但其本身已经凝聚了丰富的研究成果，据目前搜集到的相关文章，笔者将其大体分为理论类和实例类两种。主题都是音乐传播，但由于此学科为新兴的交叉性学科，所以在构架的过程中出现多家之言是在所难免的。由于相关文章较多，此处不逐一赘言，仅对涉及传统音乐传播的作品做简单描述：胡兵、杨晓鲁合写的《音乐传播方式的嬗变》；修海林的《中国音乐传播的历史文化特征》；赵志安的《论传统音乐文化的传承与传播》。以上三篇文章有一共同点，都是从理论角度分析、指出传统音乐（民歌）口耳相传的传承方式，认为流传过程中出现的变异情况，是由此传播方式造成的，还有是由于战争、通商等相关的原因；再从实例的研究成果看，作者们更多的以自然态传播（如：移民、地理、交通等）理论作为论证依据来阐释历史上的传统音乐的传承与传播。概言之，此类相关文章的结论认为，传统音乐的传播方式是一种自然的、无序的、不确定的传播。

其实，我们并非否认各种自然传播方式的存在，只是仅仅用此种方式来解释“一致性”与“差异性”，论据单一、缺乏说服力，所以想再加入制度下传播的部分，使其理由更加充分、全面。下面就对制度做简单描述。

（二）简述制度及在音乐领域中的普遍存在

美国学者诺斯就认为：制度本质地讲，是被制定出来的[①]；制度经济学家康芒斯指出：我们可以把制度解释为“集体行动控制个体行动”[②]。因此，制度首先是一种规范，即集体对个体行动加以控制的规范。制度一旦形成便具有一定的强制性、权威性，因此它在现实中对人们的行为具有很强的制约性。所谓“制度”，是在一定历史条件下形成的法令、礼俗等的规范，有制定法规、规定、制作、规模式样等多层含义[③]。自从人类进入文明社会以来，制度就开始执行它的历史使命。制度是由人来制定，其目的就是为了约束人的行为，大到国法，小到家规，从明文规定的条令到约定俗成的民俗，处处可见它的存在。在这种普遍中，通常是将以物质形态（文字、组织结构与基础设施）的形式存在，是具有一定稳定性、制约性的规范人们行为的控制体系，而这种体系的建立是为了一个更

① 〔美〕道格拉斯·C.诺斯，陈郁等译：《经济史中的结构与变迁》，上海：上海人民出版社，1994年，第226页。
② 〔美〕康芒斯：《制度经济学》（上册），于树生译，北京：商务印书馆，1962年，第86页。
③ 《汉语大词典》，上海：上海辞书出版社，1986年，第二卷第662—664页，第三卷第1223—1224页。

为有序的社会秩序被现实地设定的。如：《宪法》《民法》等；还有一种常被认为是约定俗成，或称其为习惯的，如：过春节，北方人吃饺子，有“半月三顿饺”（初一、初五、十五）之说，这并未记录在案，其源头也无处查找，但却是北方人过春节一直遵循的惯例，这种惯例久而久之就成为了一种制度。因此说，制度既有显性的存在，也有隐性的延续，其特点是在长期探索中形成的成果，一旦成为规定，便成为人们遵循的依据。

在社会生活中，制度遍布各个阶层、各个领域，音乐文化中自然也不乏它的身影。中国的音乐文化可以追溯至八九千年前的新石器时代，人们在长期的摸索过程中，开始了对声音的认知并随之达成以音阶形式存在的共识时，照样裁剪、依此效法，成为后人所共同遵循的，制度的具体体现也就在于此。可以说，音乐文化是制度下的产物，下面从乐律、乐谱、乐种三方面分别说明。

乐律，也叫音律，是研究乐音结构相关的法则和规律的理论。中国最早的乐律理论是《管子·地员篇》中记载的“三分损益法”，是我国古代最早记载、采用数学运算求率的方法，这是人类探求音乐与数学内在联系的开端，同时揭开了早在两千年之前中国已有自己的生律方法。经过数千年的历史积淀，也形成了许多圈内的研究和使用的“法”。如：旋宫理论，就是宫音可以在十二律上的位置移动。其中“借字”就是此种理论中，特别是在工尺谱的记写和使用时，被艺人们普遍使用的一种手法。“借字”，分为上借和下借两类，每类各含三至四种，分别为单借（又有“隔凡”和“压上”之分）、双借、三借以至四借等。再如，汉魏时期人们在长期实践中总结出的“相和三调”“清商三调”的音阶形式等……还有许多这样的实例，至今依然在传统音乐形态中被广泛运用，只要成为共识的一种定式，人们便会有意无意地运用，同样也成为了制度。

乐谱，用符号来记录音乐。它作为传播音乐的重要媒介，早在南北朝时期就有了用文字记写古琴音位的文字谱，后经唐代的曹柔发展成为古琴专用的减字谱，沿用至今。因用工、尺等字记写唱名而得名的工尺谱，是中国传统的记谱法之一，由唐至宋，从燕乐半字谱起，经俗字谱发展为明清以来通用的记谱法。减字谱至今仍为琴家所使用，工尺谱也是被民间艺人熟练掌握。这两种谱式虽在记录乐曲时有些局限，却依然沿用千载，其中必有存在的理由。这就是中国传统音

乐记谱法中的制度。

乐种方面。在实地考察中发现，许多民间音乐会社演奏的主要目的是供养心中之神灵，以此祈求日后风调雨顺、消灾禳祸、身体安康。这其中很重要的一点，就是祭祀仪式上演奏的乐曲万万不可随意改动，否则会因神灵不悦而导致生灵不安，以体现出信仰者的虔诚心态。例如，笔者曾跟随老师采访过河北安新县的“圈头村音乐会”，据村中老人讲，此仪式已有近两百年的历史，是专为祭祀药王而设，每年农历四月十九至二十一举行，演奏三日。乐曲来自会中传承的一本手抄工尺谱，但演奏者均不识谱，是靠一位年长的师傅口传教授，这位师傅也不例外，他所掌握的曲目是由他的师傅口传学来的。我们看着谱本与师傅投入韵曲对照时，惊讶地发现乐曲与谱子竟是近乎一致！试想这种信仰下产生的规矩，难道不是对一种约定俗成的隐性制度的遵循吗？惊讶之余更是感叹制度的力量！

通过以上对音乐本体中心特征中几方面的简述可知，在中国传统音乐文化的多种表现形式中，无论是乐律、乐理、乐谱的明文规定，还是信仰者对百年前传统严格遵守的约定俗成，足见制度是处处在、时时用。正是因为制度这种带有强制性、权威性的规范方式的存在，才使得制度下的产物历代传承。总之，制度对事物发展的重要性及其影响是不言而喻的。以下笔者就运用此视角，介绍音乐领域中贯穿整个中国传统音乐文化发展进程的一种制度下的传播方式，即本文的主旨思想——乐籍制度下的传播。

（三）乐籍制度下的传播方式

当下存在的传统音乐传播方式，在第一部分已作归纳，这里要说明的是传统音乐又一种传承方式——“制度传播”，即乐籍制度下的传播。其实，对于这种传播方式，在以往的传播学研究中也早有涉及，只是未用此名加以表述。

传播学将人类社会的传播大致分为内向/自我传播、人际传播、群体传播、组织传播和大众传播5类。[①] 内向/自我传播（interpersonal communication），主要指个人进行的思维意识活动。人际传播（interpersonal communication），通常指个人与个人之间的双向互动传播。组织传播（organization communication），是指组织内部及内部与外部的信息交流，组织在此处的含义是指有自身的明确目标、内

① 胡正荣：《传播学总论》，北京：中国传媒大学出版社，2005年，第121页。

部的强制性规则和协作行动程序的持续性群体系统。其内部的传播是为了协调关系，提高内部运行的效率；其外部的信息交流是为了适应环境，满足社会对其的需要，实现组织的目的。群体传播（group communication）指非组织化的人群聚会在一起的传播形态，它可能发生在一个群体内，或发生在两个以上群体之间。大众传播（mass communication），是指通过大众传播媒介进行的信息传播活动[①]。对以上5种分类的界定中可知，音乐领域中的“乐籍制度下的传播”属于传播学中组织传播的范畴，其中“内部强制执行的规则和协作行动程序”指的就是“乐籍制度”。

所谓“乐籍制度”，简言之，就是北魏时期确立、清雍正年间废止的由官方管理乐人的一种制度。它是北魏以后封建社会音乐体系的核心体现，并使专业乐人的生存制度化。乐籍制度，是一种音乐制度，更是一种等级制度。进入乐籍制度者一般由三种人组成，即刑事犯罪人员的眷属、阵获俘虏和因政治而获罪的各级官员的家人，于是形成了一个“专业贱民（罪民）乐人”群体。官府将这一群体以另册归之，服务于宫廷、王府、地方官府、军旅、寺庙等地，分别以乐户、营户、工乐、乐人、女乐、官鼓手、寺属音声人等称谓呼之，这一群体成为礼乐和筵宴俗乐的主要承载者[②]。正是这个服务于宫廷、地方官府、军旅、寺庙乃至民间的群体成为传承中国传统音乐的一条主脉。

宏观概念下，必有运行的细则。如何使中国的传统音乐文化流传至今，如何保持其一致性？乐人们遵循的是何种管理呢？音乐传播是如何进行的？答案就是乐籍制度的具体实施方案，即“轮值、轮训制”[③]。

轮值，就是从各地征召优秀乐人到宫廷中轮流应差执事。执事者由分散各地汇集到宫廷中，合为一个整体为皇室服务。这其中必须要做到的就是，如何让这个临时组合演奏同一乐曲的问题，这就是轮训的职能所在。轮训，就是宫廷内的管理机构（唐代是太常）为保证各种典礼、仪式场合中演奏乐曲的相对固定，对乐人们进行的统一教习。各地乐人们原服务于当地，被选入宫中执事应差，之后又回到地方，两种方式结合的周而复始的循环过程，必然对音乐的传播起到至关

① 黄晓钟，杨效宏，冯钢主编：《传播学关键术语释读》，成都：四川大学出版社，2005年，第1—8页。
② 项阳：《山西乐户研究》，第203—215页。
③ 关于“轮值轮训”，详见项阳《山西乐户研究》第五章。

重要的作用。同时，保持了宫廷与地方音乐文化的同一性。轮训过后学成的乐人，必然成为太常、教坊属下各级音乐机构的中坚力量。他们可能会长期在宫中应役，也会到地方官府中执事，或者被皇帝赐予进入寺庙礼佛、随高官显贵回归地方。但不管怎样，无论服务对象怎样变、演出场所如何换，唯一固定的是乐人们在制度统一管理下的生存方式，他们是上传与下效、宫廷与地方的汇合体，他们所到之处都会带来音乐的上下相通。这就是乐籍制度下轮值轮训的作用所在，它是中央、地方、宫廷、官府等保持其音乐文化主导层面的一致性的根本所在。

乐籍制度肇始于北魏，经历了唐代的成熟期、宋代相对宽松期、明代的畸形期，至清雍正元年（1723）才被正式禁除，在历史上存续千余年。作为乐籍制度执行者的“乐人”在“轮值轮训”过程中，一部分被选调到宫廷轮值，一部分则回地方官府执事应差。其中，地方上的乐人除了在地方官府执事应差外，他们还会面向大众社会，或混迹于青楼、酒肆，或服务于民间的礼俗，从而将官方系统的音乐传承至民间，进而在各地的民间流传。这就是乐籍制度体系的传播方式，也正是由于此种自上而下或自下而上的交互、返播的传承过程，保证了音乐本体中心特征方面的一致性，也使得中国传统音乐出现在宫廷、地方官府和民间传承的一致性。可见，将乐籍制度下的传播，作为传统音乐的又一种传播方式，来说明小调的“同宗”现象是有据可考的。

二、界说小调“同宗”现象

目前，我们从音乐类的工具书、教材中和民歌的研究专著中，或多或少都能查到学者们给“小调”的定义，无论是宏观的界定，还是详尽的叙述，都可发现有其悠久历史可追。当下的研究中更多地将其定位在明清时期，笔者也由此时段展开。本节中，从小调的称谓，以及与称谓之间的关系入手，对论文的研究对象作界定，说明乐籍制度下小调的存在。

（一）小调的称谓

“小调”一词，多认为是今人的命名，其历史可追溯至宋元时期，到明清时期极为盛行，无论是古本的记载还是民间的口头流传，内容都极为丰富。从文献记载看，它有一些不同的称谓，可能是因为历史悠久，加之流传的范围广，不同时

代的人结合当时的文化背景给出不同的名称。以下从今人的认识和历史文献中的记载两段分析，以此体现制度影响下的小调。

1. 今人的认识

当下，将明清时期流传下来的歌曲，笼统地划归于民歌中的“小调”类，自然就把“时调”“小曲”“俗曲”等的名称求同存异统称为“小调”。学术领域中给“小调”做出界定的有以下几种：

《中国音乐词典》：“小调，民歌的一个类别。亦称小曲。艺术加工较多，各地都有，流传全国，有的流传一定的地区。一般曲调比较流畅，结构比较规整。唱词因由艺人传授和唱本传播而比较稳定，格式多样，富于变化，长短句的形式比较普遍，非对偶的三句、五句等结构以及多段词的反复也较为普遍。”① 《中国传统音乐概论》：“小调，又被称为小曲、俗曲等② 。《中国民歌》：小调，又叫‘小曲’‘小令’等。常用于人民群众生活中的休息、娱乐、集庆等场合。它的形式比较规整，表现手法多样，具有曲折、细腻的表现特点。③ ”《汉族民歌概论》：“小调，这个名称在我国应用甚广，有的地方称为‘小曲’，一般是指在民间流传较广、形式较规整的短小精悍的歌唱艺术。宋元以来，一些有关民间文学的资料中常有关于所谓‘村坊小曲’‘市井小曲’‘里巷歌谣’的记载，有时也称为‘时调’‘小令’‘俗曲’‘俚曲’等，它们大都属这一类。”④ 在杨荫浏先生所著的《中国古代音乐史稿》中，则以“民歌”“小曲”“小令”称之。⑤

以上的记载，出自当代的词典和民歌研究专著。从表述中可以看出，“小调”也可称为“民歌”“小曲”“时调”“小令”“俗曲”等，曲调流畅、结构完整、流传各地、艺人传授是它的特性。尤其是《汉族民歌概论》中提到，一些民间文学的资料中的相关记载与称谓之间的联系，使小调可追溯至宋元时期，再加之它的特性，正好符合乐籍制度下乐人的传播形式。

---

① 《中国音乐辞典》，北京：人民音乐出版社，2000年，第429页。
② 袁静芳：《中国传统音乐概论》，上海：上海音乐出版社，2000年，第33页。
③ 周青青：《中国民歌》，北京：人民音乐出版社，1996年，第86页。
④ 江明惇：《汉族民歌概论》，上海：上海音乐出版社，1997年，第173页。
⑤ 杨荫浏：《中国音乐史稿》（上），北京：人民音乐出版社，1996年，第193页。

2. 历史文献记载

归纳小调的称谓，有“小唱”“时调”“俗曲”“小曲”“小令”“民歌”几种。以下就表述几个：

(1)“小唱”

[宋] 孟元老撰《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”云：“崇、观以来，在京瓦肆伎艺：……小唱，李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等，诚其角者。”①

[宋] 耐得翁撰《都城纪胜》“瓦舍众伎”曰：“唱叫：小唱，谓执板唱慢曲、曲破，大率重起轻杀，故曰浅斟低唱。与四十大曲舞旋为一体，今瓦市中绝无。”②

[元] 夏庭芝撰《青楼集》：“李芝仪　淮扬名妓也。工小唱，尤善慢词。”“真凤歌　山东名妓也。善小唱。”③

从以上记载中可以看出，“小唱”是指大曲中的小型歌曲，其音乐性质与明清时期的作品有一定的承继关系，而且它的传唱场所、传唱者也与明清时代一致。

(2)“小令”

元代燕南芝庵《唱论》中说：成文章曰“乐府”，有尾声名“套数”，时行小令唤“叶儿”。套数当有乐府气味，乐府不可似套数。街市小令，唱尖歌倩意。词山曲海，千生万熟。三千小令，四十大曲。④

明代沈德符所著《万历野获编》，在第二十五卷中有“时尚小令”一节。曰：元人小令，行于燕赵，后浸淫日甚。自宣（宣德）、正（正统）至成（成

① [宋]孟元老:《东京梦华录》卷五,《东京梦华录(外四种)》,上海:古典文学出版社,1957年,第29—30页。
② [宋] 耐得翁:《都城纪胜》,《东京梦华录（外四种）》，上海：古典文学出版社，1957年，第96页。
③ [元] 夏庭芝:《青楼集》,《中国古典戏曲论著集成》(二)，北京：中国戏剧出版社，1959年，第35页。
④ [元] 燕南芝庵:《唱论》,《中国古典戏曲论著集成》(一)，北京：中国戏剧出版社，1959年，第162页。

化)、弘（弘治）后，中原又行【锁南枝】【傍妆台】【山坡羊】之属……自兹以后，又有【耍孩儿】【驻云飞】【醉太平】诸曲，然不如散曲之盛。嘉、隆间，乃兴【闹五更】【寄生草】【罗江怨】【哭皇天】【乾荷叶】【粉红莲】【桐城歌】【银纽丝】之属，自两淮以至江南，渐兴词曲相远，不过写淫媟情态，略见抑扬而已。比年以来，又有【打枣竿】【挂枝儿】二曲，其腔调约略相似。则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，一直刊布成帙，举世传诵，沁人心腑，其谱不知从何来，真可骇叹！①

以上说明，“小令”为元代的名称，是一种文学样式与音乐结合的产物，因其篇幅短小，故称为“小令”。明时，沿用此称，因“人人习之、人人喜听之”的盛行程度，所以称为“时尚小令”。

(3)“小曲”

陈宏绪在《寒夜录》中载，明人卓珂月在《古今词统序》中所言：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几【吴歌】【挂枝儿】【罗江怨】【打枣竿】【银纽丝】之类，为我明一绝耳！”又曰：“此言大有识见。明人独创之艺，为前人所无者，值此小曲耳！”② 王骥德《曲律》中说：“北人尚余天巧，今所流传【打枣竿】诸小曲，有妙入神品者；南人苦学之，决不能入。盖北之【打枣竿】与吴人之【山歌】，不必文士，皆北里之侠或闺阁之秀，以无意得之，尤诗郑、卫诸风，修大雅者反不能作也。”“渠所谓小令，盖市井所唱小曲也。”③

“前人明人独创之艺，为前人所无者，值此小曲耳”可知，“小曲”是明代的称谓。还指出，“小令”即“小曲”。

(4)“俚曲”

顾起元在《客座赘语》卷九中专有“俚曲”一条所言：“里弄童孺之所喜闻者，旧惟有【傍妆台】【驻云飞】【耍孩儿】……后又有【桐城歌】【挂枝儿】【乾荷叶】【打枣竿】等。”④

---

① ［明］沈德符：《万历野获编》卷二五，北京：文化艺术出版社，1998年，第692页。
② ［明］陈宏绪：《寒夜录》，《明清民歌时调集》，上海：上海古籍出版社，1987年，第46页。
③ ［明］王骥德：《曲律》卷三《中国古典戏曲论著集成（4）》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第149页。
④ ［明］顾起元：《客座赘语》卷九《俚曲》，《元明史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1987年，第302页。

从以上的材料来看，小调在不同时期有多种称谓，有音乐名称、文学与音乐结合的名称等，所体现的是此类艺术形式盛行在当时；不同历史时期内有多种称谓并用，而且在不同时期内有同名作品的流传，青楼中乐妓的演唱及不问南北，不问男女、老幼，人人习之、喜听之的程度，都表明了当时的人们对小调这种艺术形式的接受范围和受欢迎程度，这种种表现也正是乐籍制度作用的结果。

综上所述，对于“小调”的称谓，无论从梳理今人的研究成果中，还是在历史文献记载中，都可看到不同名称之间的内在联系，进而发现与乐籍制度的联系。

（二）小调与各称谓的关系

上节中，总结了小调的多种称谓，并发现与乐籍制度的联系。它们之间究竟是何关系，与制度又有何关联，下面就从历史上分别对其进行梳理。

1. 小调的源流脉络

乔建中在《曲牌论》中说到：“凡是在结构组织上相对标准化，旋律进行上规范化，借“依声填词”之法制曲、可以多次使用并允许在流传使用中变化的有文字标题的声乐曲和器乐曲，都成为曲牌。”① 还将汉族传统音乐进行归类，小调属于曲牌类音乐。由此来看，小调的源流脉络与曲牌的形成发展是紧密相连的。唐代，被命名为曲牌音乐的雏形期，笔者就以此开始谈小调。

首先要说到是“曲子”，这是唐、宋时期对民间歌曲的称谓，又称曲子词，从宋代王灼的《碧鸡漫志》中可以查到：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”② 此时音乐的创作特点是“倚曲填辞（词）”，曲就是曲调，辞即歌词。在中国的音乐文学中词曲关系有两种：最初的词曲一致到词曲分离，音乐的创作方式有两种：倚曲填辞（词）和由词谱曲。在隋唐的曲子中，音乐开始先于歌词而存在，有了独立性，使得词曲分离，此时的音乐已有了固定的曲名和相对稳定的“腔格”“词格”，开始了倚曲填辞，为中国音乐有“词”时代入“曲”时代奠定了良好的基础。

接着为“小令”，是元代时的称谓，明时沿用。［明］沈德符《万历野获编》

① 乔建中：《曲牌论》，《土地与歌》，济南：山东文艺出版社，1998年，第214—215页。

② ［宋］王灼：《碧鸡漫志》卷一，《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社，1959年，第106页。

中提到“元人小令，行与燕、赵，后浸淫曰甚”。此时的中国文学由汉赋、唐诗、宋词到“元曲”，出现音乐与文学在更高层次上的一次融合。此时的音乐采取了“只曲（小令）”“套曲”的结构方式，“小令”就是单曲、只曲。填词也不像以往那样严格，更加注重字调关系，音乐也是随着曲牌的变化而填，最重要的是旋律的变化非常自由，所以才出现了同一曲牌在多个变异形式间的较大差异，由“专曲专用”变为“一曲多用”。可见，此时的音乐已从附属地位逐渐转变到独立的主体地位。

明清俗曲，从字面上看，首先是定位在明清时期。“俗”字，包含风俗、大众、普遍流行、庸俗等多层含义，显然是市井文化兴起后的产物；“曲”，广义指音乐，狭义指歌曲。将三方合在一起可视为明清通俗歌曲的简称。其特点有：

（1）明清俗曲是文学与民间、文人和艺人与百姓、继承与创新的结合体。俗曲，是在俗文化的兴起中产生、发展的，它的组成较为复杂，是多种艺术形式的集合。有金、元南北曲在市井民间流传的一些曲牌子，也有明代产生的市井通俗歌曲。这些音乐，除了带有浓重的民间市民文化的特色外，与文人的参与也是密不可分的。文人的作品与艺人掌握的曲调相合形成的歌曲，由艺人演唱，使其作品得以传播，另外，唱曲作为艺人的谋生方式，需常换常新以取悦于人，于是她们需要文人创作更多新词来填曲，这样在两方的相互作用下使得歌曲越来越丰富，文学与音乐结合更加紧密。（2）明清俗曲的传承。明清俗曲的创作阶层及演唱群体决定其欣赏对象，主要是城市官僚、商贾、普通城市市民等，较多地在城市中得到传播。

综观之，明清俗曲是指兴盛于明清时代，继历代文学与音乐结合的传统，承各朝的流传曲调，融汇艺人和一些文人们的创作精华，直接由职业、半职业艺人演唱、流行于城市中的一种艺术作品。俗曲，作为明清时期俗文化的产物，有其强烈的时代特征，在我们今天所认识到的民歌小调中，也保存有明清俗曲的余韵。

入清以后，小曲更加民间化，更具拓展性，直至清末民初，小曲在全国各地的流传一直保持兴盛不衰，也是各种艺术形式的重要滋养要素。

2. 曲牌的一致性

狭义的曲牌音乐包括历史上的南北曲、散曲、小令以及全部以曲牌为主的曲艺、戏曲曲种、剧种音乐、大多数民间器乐、一部分民歌（小调）及歌舞音乐所

使用的单个“曲牌”。这一部分数量巨大，是曲牌的主体[1]。进而有了民歌中的小调类音乐（或明清俗曲）属于狭义的曲牌类音乐范畴的结论，小调（或小曲）也就随着曲牌的演进而发展。对照明、清文献中记录的当时流行的小曲名称，在目前已出版的民歌、戏曲、说唱、器乐等集成志书中大都能查到其踪，足可见一脉相承的关系。明清小曲对照图：

表1

明代著录中的小曲	清代文献中的小曲
【傍妆台】【琐南枝】【山坡羊】【驻云飞】【耍孩儿】【醉太平】【闹五更】【寄生草】【哭皇天】【银纽丝】【挂枝儿】【打枣竿】【皂罗袍】【粉红莲】【朝天子】等	【西江月】【清江引】【一剪梅】【西调】【采茶儿】【玉儿郎】【鸳鸯锦】【浪淘沙】【满江红】【剪靛花】【黄鹂调】【清平调】【小郎儿】【数岔】【节节高】【南词】【数唱】【乱弹】【湖广调】【十不闲】【绣荷包】【马头调】【高腔】【莲花落】【鲜花调】等 （明代的小曲依旧流行）

注：（1）这些曲调参考《山歌》《挂枝儿》《扬州画舫录》《万历野获编》《白雪遗音》《霓裳续谱》《小慧集》等明清两代的文献所记载，因曲目甚多，就不一一列举。（2）有些小曲，流传至今已转化多种艺术形式存在。

部分明清曲牌在今天的流行情况：【傍妆台】，此曲名在河南、四川、湖北、福建、内蒙古等五省的“器乐曲集成”中，以小曲器乐化的形式、多个乐种中流传，如河南鼓吹乐、四川吹打乐、福建道教音乐、内蒙古鼓吹乐等。【朝天子】，宋元时期流传的一首南北曲词牌，在辽宁、江苏、河南、山西四省有流行，如苏南十番锣鼓中的【朝天子】。明代《万历野获编》中“时尚小令”一节记“嘉隆间，乃兴【闹五更】【寄生草】【罗江怨】【哭皇天】【粉红莲】【银纽丝】之属”。[2] 这些曲牌在当时是以时尚小令的形式存在，今天被其他艺术形式吸收，也有纯器乐化的乐曲在各地存在。如【粉红莲】流传在河北的二人台、山西鼓吹乐、陕西的牌子曲、甘肃的鼓吹乐中，【寄生草】在福建、江苏、宁夏三省有流传，另外京剧中也有此曲牌。【山坡羊】在浙江吹打乐、上海吹打乐、陕西鼓吹乐、甘肃鼓吹乐中皆有流变。【放风筝】在浙江、福建、江西、辽宁、北京、山东几省以民歌形式流传，还能在河北鼓吹乐、山东筝曲、湖北二胡曲等省以器乐曲

① 乔建中：《曲牌论》，《土地与歌》，第217页。
② 《万历野获编》卷二四，第647页。

的形式常见。

由于这些曲牌被多种艺术形式吸纳必然会在结合本形式发展的基础上加以变化，加之流传的年代久远，“变”也是在所难免的，这就是曲牌中常见的“一曲多变”或称“又一体”“同曲异名”的现象。如鼓吹乐中常见的【开门】系列，就有【大开门】【小开门】【反大开门】【凡字大开门】【五调大开门】等流传在各地的多种变体形式；【普庵咒】又有【小普庵咒】【大普庵咒】【普兰咒】【乙字普庵咒】等多种变体，皆表现出流行各地后不同的结构、定调等。

把明清曲牌，与今天集成志书中记载的、流传在当代的曲名对照，目的是为了说明小调中“同宗”现象的特征：其一，是今天听到的小调中有许多是来自明清时的曲牌子，是“同宗”现象中一致性的体现；其二，一个曲牌流传至今出现的多种变体，被几种艺术形式吸收，又是“同宗”中差异性的显现。

3. 小调的“同宗”现象

小调，作为一切音乐形式基础的民歌分类之一，为何“同宗”现象会出现在小调中，而不是号子或是山歌中，通过以下的分析会有答案：

（1）从三种类型的形成来看。号子和山歌，主要是依附于劳动产生，以劳动为主抒发感情；小调产生在劳动休息之余、娱乐、集庆的场合。

（2）从音乐的表现方法和性格特征看。一般说来，劳动号子和山歌的音乐表现思想感情的基本方法是直截了当、明确易懂，音乐表现形式单纯，主要是劳动者为抒发真挚、纯朴的情感；小调则不同，曲折的表达途径、细致的表现特点及形式的规范化、修饰化是小调音乐的基本表现手法和性格特征，歌词内容通常用寓意的方法曲折、较为含蓄地表露出来。

（3）从音乐的功能意义上看。劳动号子、山歌，由于受到某些局限，具有实用性和表现性两种功能意义，只是两种类型的侧重各有不同；而小调由于不受劳动条件的限制，大部分小调已基本脱离实用性功用的制约而进入独立的艺术表现领域。

（4）从流传特点看。首先是传唱环境，号子、山歌多流行于山野，并依附于集体或个体劳动，而小调则基本上离开了劳动现场，主要流行于市井之酒肆茶楼、节日庆典场合；其次是传唱阶层，号子、山歌多是农民，小调更多地是职

业、半职业艺人的传唱以及在市民、商人、小手工业者中传唱。还有一个更重要的变化，那就是艺术功能，号子、山歌具有很强的自娱性和实用性，而小调的这类功能已基本退化，成为一种主要是“娱人”的体裁。主要是因为以歌唱为生计的民间艺人之后的加入，它的表演性日趋强化，由此也就在题材和形式表现方面逐步形成了一系列有别于其他体裁的特性，并为其进一步与说唱、戏曲相结合而走上舞台创造了条件。

（5）从三种形式的文学性来看。号子、山歌，是源自劳动用于劳动；小调则具有较强的文学性。原因有二：① 小调中的大部分作品来自于明清俗曲；② 文人参与。

以上从五方面对小调、号子、山歌作了比较，突出了小调较之民歌中其他两种类型（号子、山歌）更易广泛传播的理由，换言之，说明了“同宗”现象为何在小调中更易出现。至于为何将其定名为“同宗民歌”而不叫“同宗小调”，受目前认识的局限，还未给出合理的解释，需进一步的论证，笔者试想两者的指代是一样的，因为明清时的小曲也被称为“民歌”，可能是因为它的名称太多，又未加以细化造成的，便可得出“同宗民歌”就是“同宗小调”一说。

同宗小调中的曲目较多，当下人们熟知的、较为常见的，如【小白菜】、【小放牛】、【对花】、【茉莉花】、【绣荷包】、【放风筝】、【五更调】、【走西口】、【卖货郎】、【卖杂货】、【花鼓调】、【五哥放羊】等，还有一些传统曲目如【凤阳歌】、【叠断桥】、【尼姑思凡】、【莲花落】、【太平年】等，则被其他艺术种类吸纳，虽以戏曲、说唱及器乐曲的形式流传，但依旧能看出他们之间的种种关联。不仅在小调中有“同宗”现象，在中国传统音乐的其他分类中也是极普遍的。

曲艺类，目前我国以音乐形式存在的曲艺形式有300多种，按照其历史沿革、传承流变将音乐划分为牌子曲类和鼓书类。所谓牌子曲类，即唱腔由“曲牌”构成的，唱词按固定的曲牌填词，唱腔结构有单曲体和简单的联曲体，八角鼓、单弦牌子曲、榆林小曲、二人台、平调、江西清音、湖南丝弦、四川清音、扬州清曲等都属此类。器乐曲中的同宗乐曲有：【八板】系列、【开门】系列、【将军令】、【小放牛】、【朝天子】、【浪淘沙】、【山坡羊】、【寄生草】、【一枝花】等等，如【将军令】以琵琶曲形式流传于江苏、浙江、上海等地，另外还在四川吹

打乐、甘肃道教音乐、鄂北打调（湖北吹管乐和打击乐结合的乐种）等乐种中传承。翻看中国民族音乐四大集成各省卷，不难发现同一曲名的乐曲会在几种集成卷本中出现，同一类集成中也会在各省市县中都有流传，乐曲从曲名、歌词、曲调、音乐结构及衬词衬腔等，处处有相同可言。

举例仅是沧海一粟，足见同宗现象在中国传统音乐文化中存在的普遍。冯光钰在一文中下写道："用'同宗'一词来概括中国民族音乐的衍化，表明传统音乐与中国文化（包括姓氏文化）的繁衍有许多共同之处，将其借用来表述具有这种性质的音乐，称之为'同宗音乐'，作为一个新的音乐概念术语，也是明晰简练和准确贴切的。"① 综上所述，小调的"同宗"现象有三种特点：①曲名多是明清俗曲的遗音、曲牌体；②其特征是一致性与差异性的合成体（如：小调本身的流传、它与多种艺术形式相结合的流传造成在音乐本体上的同、异表现）；③广泛传播，与多种艺术形式结合流传各地。

三、传承小调的主要群体——乐妓

小调区别于另外两种民歌种类号子、山歌的根本所在，是传播者阶层的差异，即小调是以专业乐人为传播主体。所以说，制度下乐人的传播，是出现"同宗"现象的又一重要原因。

（一）乐籍制度下女乐的普遍存在

出现"乐人、乐工、女乐"这样一群专门以歌舞取悦为业的人，是阶级社会的伴生物，自从户籍制度出现后，这一群体也随之入户，将他们户籍另册而记，以"乐户"称之。随着北魏时期乐籍制度的确立，又因制度之始就以"罪人亲属"的身份出现，加之其取悦于人的功能，所以决定了这一群体的"贱民"身份及地位。《管子·轻重甲》中记载："昔者桀之时，女乐（工）三万人。"可见，这一群体自夏商时代就已存在，足见其历史久远。女乐，又称女伎、女妓、乐妓，具有从事音乐歌舞活动的技艺和才能的一群，是乐籍中的女性。② 女乐这一群体不仅要声色娱人，而且要具备一定艺术（诸如音乐、舞蹈、绘画、书画、琴棋等

① 冯光钰：《中国民族音乐的传播变迁与"同宗"现象》，《中国音乐》2003年第2期，第23页。
② 项阳：《山西乐户研究》，第233页。

等）和文学素养上的功底。此处专指以艺娱人的女性乐人。不同层次的女乐有不同的名称，如：宫妓、官妓、营妓等，她们在制度下生存，作为社会不可或缺的一群普遍存在。以下就由唐代起，梳理女乐在各朝的存在。

唐代，有宫廷乐妓、官妓、营妓和家妓，上至宫廷、下至普通官吏，从军营到地方，无处不见乐妓的身影。唐初，创立了由政府管辖和宫廷管辖两个不同系统来管理乐人，并建立一套训练和考核艺人的制度，即："凡习乐，立师以教，而岁考其师之课业为三等，以上礼部。十年大校。未成，则五年而校，以番上下。"① 宫廷直接管理的音乐机构是教坊和梨园。教坊负责宫中乐妓的职业训练，教以音乐歌舞，这些乐人们除了供职于宫廷，也在宫外的许多场合演出。盛唐之时，宫廷中保持了相当规模的乐工和乐妓，据《新唐书·礼乐十二》记，唐宣宗时，"太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。宣宗每宴群臣，备百戏。帝制新曲，教女伶数十百人……"。同书还载"唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人"②。据段安节《乐府杂录》中记，"古都乐工计五千余人。内一千五百人俗乐，系梨园新院"。说明当时梨园中聚集了为数众多的乐工、乐妓。"营妓"是流行于唐代的地方官妓的一种别称，配属乐营之妓。乐营官妓由地方长官如节度使、州刺史等直接掌握、支配。她们一般是集中居住于乐营，不能随意出走，由官府供给衣粮，随时准备承应官差，所以也称作"官使妇人""官使女子"。另外还有市井妓、家妓等。

宋代，是对待乐人政策的比较宽松期，当时市井文化逐渐繁盛，致使人们对乐人的乐籍身份以及社会地位观念的淡化，这与宋代文化向市井化过渡有着直接的关联③。宋代女乐也有官妓、营妓、家妓等分类。官妓，包括朝廷教坊妓、军中歌妓和地方州郡歌妓。北宋时的教坊隶属于宣徽院，分别由使、副使、判官、都色长、色长、高班、大小都知等官员进行逐层管理。朝廷教坊妓的服务对象主要是皇帝和王公贵族，其基本职能就是在皇帝举行的宫廷宴会上进行歌舞表演。至南宋，情况有所变化。高宗建炎初年蠲省教坊，绍兴十四年一度复置；绍兴二十一年又下诏废除教坊，此后南宋宫廷不再设教坊。随着教坊的蠲罢，教坊妓中

① 吉联抗：《隋唐五代音乐史料》，上海：上海文艺出版社，1986年，第253页。
② ［宋］欧阳修，宋祁撰：《新唐书·礼乐志》卷二二，北京：中华书局，2001年，第315页。
③ 项阳：《山西乐户研究》，第233页。

除了小部分继续留在宫里之外，大部分都流向了民间。所以，南宋以后，就较少出现北宋时宫廷歌妓大规模演出的场面了，甚至到了乾道以后，朝廷用乐，都要“呼市人使之”。[①] 宋代沿承唐制，亦称地方官妓为“营妓”或“乐营子女”“乐营妓人”。这“营妓”并不是“军营所蓄之官妓”，宋代中央禁军自有隶属军籍的官妓。地方官妓住于乐营，并受乐营将管束，这些地方官妓以其歌舞技能，服务于州府县衙。宋代歌妓阶层中人数最多的是市井妓，其中包括入籍的和不入籍的，服务于商贾、文人、市民等。

元代，承袭宋制，乐人是入乐籍的乐户。政策上，相较宋代紧了起来。元代的地方官妓从京师到省、府、县都有。《元典章》中明确讲到：“本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐搬说词话人等，并行禁约。”[②] 可见凡是专业奏乐演唱者，都是正籍乐人。同时，在元人的军队中也有营妓存在。另外，由于元代多年未开科举，文人们无入仕途之阶，空有满腹经纶而无用武之地，只能将其才华转投于青楼楚馆、勾栏瓦舍，甚至直接加入歌妓演唱的创作中，此举为日后明清俗文化的成型奠定了社会基础。元朝，是中国历史上城市乐妓发展繁荣的又一个高峰时期。仅北京一地的乐妓数目，据《马可·波罗游记》记载，就“计有二万有余”。全国乐妓的数量，更是相当可观了。

明代时，乐籍制度所传与前几代相比，是乐户最多、入籍成分最为复杂的一段时期。在政治高压之下，统治者将乐籍制度用作镇压反叛的工具，其政治的、刑法的意义取代了声色娱人的意义。承袭前朝，明代的乐户同样有在官与不在官之分。在官乐户属于官府强制的对象，更多属于因政治获罪者，这些人实际上就是在服刑。“成祖（朱棣）起靖难之师，悉指忠臣为奸党，甚者加族诛，掘冢，妻女发浣衣局、教坊司，亲党谪戍者至隆（隆庆1567—1572）、万（万历1573—1619）间犹勾伍不绝也。”[③] 记载了明朝对高官显贵的惩处办法，将其妻女发教坊司，就成为声色娱人的一群，也就是“乐妓”或“女乐”。由于她们出身名门世家，大多接受过琴、棋、书、画的教育，有的还精通抚琴、弄画，她们的大量加

① 脱脱：《宋史·乐志》卷一四二，北京：中华书局，1977年，第3347—3359页。
② 《元典章》卷五七《刑部十九·诸禁杂禁·禁学散乐词传》，光绪戊申夏修订，法馆以杭州丁氏藏本重校付梓。
③ 《明史·刑法二》，北京：中华书局，1974年，第2321页。

入，使得乐妓中有才者更多。而不在官乐户则更多的是“施良为娼”的经营性妓院。不论在官与不在官，两者都是贱民。明时的乐籍制度，一方面成为黑暗政治下的牺牲品，使其在经历了宽紧不等的发展变化之后，将声色娱乐的功能退居次位，而更为重要的是其作为镇压工具与手段的功能，这时的乐籍制度发展到极致甚至可以说是一种畸变。另一个方面，明代乐籍制度中的新政策，在一定程度上放宽了入籍的条件和不在官乐户的自由。两方面综之，导致明代的乐户人数空前膨胀。明万历年间，“娼妓满布天下”，大都市成百上千，其他偏僻地区也有。有的妓院归官府管理，官府要收娼妓税，号称“脂粉钱”，而那些隶属于官府的私人妓院就不可胜数了。京师的娼妓由教坊官收税钱，显然是乐户，却不以此名称之，而隶郡县的娼妓则直接称为乐户，此处将乐户与娼妓等同。自宋代市民文化的兴起以来，在州县等地设置教坊已成普遍现象，州县教坊与宫中教坊相同，均为声色娱乐之地。明朝中叶以后，城市工商业长足发展，娱乐业随之愈加兴盛，再加之私妓可买卖入户等条件，促成了明代以大量青楼楚馆和大批从业娼妓为特征的城镇俗文化。

到清朝，乐籍已经是从宫廷到各地官府普遍存在的现象，乐户仍分在官与不在官两种，乐籍制度基本沿袭明制。所不同的是，在对待贱民的态度上，较之前朝相对宽松，但其地位依旧低贱，一般人等惟恐避之不及。由于官府和社会对此群体的需求，清代的乐户更多的向着区域、地方化发展，地方上的乐籍人员多于京师。龚自珍在《京师乐籍说》中所记：“京师及其通州大邑，必有乐籍，论世者多乎而不察。”①

以上对各朝中女乐的分布情况作了梳理，可以看出，由唐代起女乐就已盛行，直至明朝达到极致，从宫廷到地方官府、乐营、青楼楚馆，处处都有她们的踪迹。由宋至明，随着市井文化的兴盛，市井乐妓逐渐增多，并伴随着政治、经济和俗文化的发展而凸现出来。乐人制度下的普遍存在，为小调的广泛流传提供了良好的外部环境，是传播中必不可少的条件。

（二）女乐与文人的关系

修海林先生在《中国乐妓史》一书中说道：“乐妓与文士（文人和官吏）的交

① 龚自珍：《京师乐籍说》，《龚自珍全集》，上海：上海人民出版社，1975年，第117页。

往，大约是古代乐妓活动史上一个永久的话题。”文人的作品，乐妓可以配曲演唱，一唱一和，吟诗作对，使他们各自都找到了一种精神慰藉，同时也激发出无数的创作灵感，两者之间逐渐地成为一种依附的关系。究其原因大致有以下几种：

1. 封建礼教的束缚

在封建社会，提倡女子无才便是德，一般家庭妇女不能抛头露面，她们的使命就是相夫教子。而文人、雅士，是更加注重精神生活的一群，他们中多数人在家中是无法满足的。反而是入教坊、青楼中的乐妓，多是色、艺俱佳者，他们便在这些虽地位低贱，但却极具艺术修养的乐妓中寻觅知音。正如林语堂所说：“中国古代的文人士子认为，让体面人家的女子去摆弄乐器，从事绘画、诗歌都是不合适的。但他们并不因此放弃对那些在文学与艺术上有造诣的女性伴侣的追求，而歌妓就是这方面的代表。”①

2. 女乐的艺术修养与文人的诗酒

作为“声色娱人”的一群，不仅具备应酬交际等方面的能力，更主要具备琴、棋、书、画、诗、舞等艺术修养，那些色艺俱佳的女乐人便与文人有密切的交流。“人生不如意事，十之八九”“人生不满百，常怀千岁忧”当是文人本性，他们是多愁善感的一群，加之文人多远学或远仕他乡，形影孤单仕途亦多坎坷失意。在这种精神委顿之际，找个能解风情、通人性而无利害冲突的女乐人，寻求心灵的避难所亦是情理之中。于是有杜牧“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名”，给那些“英雄无用”的喟叹有了“有用”的场合。她们虽说是处于社会底层，与文人士大夫没有利害冲突；但是由于她们的出身高贵，又极具艺术造诣，从而赢得了文人的注目。

3. 女乐是文人作品的传播媒介

文学作品从产生到被受众接受，都有一个传播过程，不同体裁的文学作品，往往具有不一样的传播方式。诗、词主要是文学与音乐结合的产物，所以它一开始就传于歌喉，配以管弦，以歌妓为媒介进行动态的口头传播。如：歌妓唱词侑酒与文士填词听曲，是宋代社会最为流行的一种社交、娱乐方式。张可久的散曲《折桂令》中云：“传酒令金杯玉笋，傲诗坛羽扇纶巾。惊起波神，唤醒酒魂，翠

① 林语堂：《中国人》，郝志东，沈艺宏译，上海：上海学林出版社，1994年，第165页。

袖佳人，白雪阳春。”可见，元散曲有很大一部分产于“传酒令金杯玉笋”的酒宴上与“翠袖佳人”结下不解之缘；明时，《列朝诗集》中记载：朱无瑕，字泰玉。秦淮乐妓。幼学歌舞，举止谈笑，风流蕴藉。长而淹通文史，工诗善画。曾与文士游宴相会，然“泰玉诗出，人皆自废”。又《绣佛斋集》中录其《春闺怨》诗：“学语新莺惊梦起，红装满树依桃李。年华不管是风情，十二阑干长独倚。”① 描述中可知，朱无瑕不仅会作诗，而且文人对其诗还有“泰玉诗出，人皆自废”之评。此人仅为明代众多乐妓中的一个，能够得此评价，可见当时乐妓才艺之高。

文人与乐妓的结合，使文学走向了舞台，使“案头之作”变为了“场上之曲”。艺妓的传播，极大地促进了唐诗宋词的普及。特别是宋词，在由唐诗的雅逐渐过渡到市井的俗时，产生了许多荡气回肠的佳作新曲。发展到元代，则从市井街巷的吟唱搬上表演精彩的艺术舞台，不能不说是艺术形式的一大发展，也是文艺作品走向民间、走向社会的一大创举。这自然离不开文人的创作和乐妓的表演，使他们有了广阔的活动空间，给他们提供了密切结合共同编演的绝佳机遇。在历史的流变中，凸现出文人、乐妓和文学艺术之间，千丝万缕的内在联系。正如王书奴先生在《中国娼妓史》中所说：“我看古今最不守旧，随时代风气为转移者，莫如娼妓。时代尚诗，则能诵诗作诗；时代尚词，则能歌词作词；时代尚曲，则能歌曲作曲。我看了唐宋元诗妓、词妓、曲妓多如过江之鲫，乃知娼妓不但为当时文人墨客之膩有，且为赞助时代学术文化之功臣。”② 表明女乐，是传承具有深厚文学性的小曲、小调过程中的重要一环。

（三）女乐与“小令三千”

首先从“令”说起。唐时兴起一种文体“令”，与筵宴文化密切相关，而筵宴中乐必不可少，所以出现“惟筵间令繁而时促，每次歌舞，不得不求其简短”。③ 说明“令”常被唐人入乐演唱，再如朱熹云：“唐人饮酒喜以令为罚，今人以丝管讴歌为令”，表明其与音乐相结合，演变为一种音乐文学样式。另外，宋·王灼在《碧鸡漫志》中说：“凡大曲就本宫调转引、序、慢、近、令”。这代表着宋人给在大曲中占有前后不同位置、不同遍数的名称。其中“令”，是泛指一切较短的曲调

① 修君，鉴今：《中国乐妓史》，北京：中国文联出版社，2003年，第317页。
② 王书奴：《中国娼妓史》，长沙：岳麓书社，1998年，第132页。
③ 任二北：《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社，1954年。

而言。“今人以丝管讴歌为令”指的就是一种以丝管伴奏的歌唱形式，即“小令”。[①] 发展到元代时称为小曲，接着就是时调、时令、俗曲等一系列，因为特征相似而逐渐演化成民间歌曲的别称。

其次，要从制度下对乐人的教习说起。唐代的音乐机构设有四个部门来管理乐人并给他们建立严格的训练和考核制度。如：大乐署，规定学习音乐的最高标准是“得难曲五十以上任供奉者为业成”，就是说能掌握五十首以上高难度的乐曲才算是完成学业。教坊，也是唐代生成，专门管理乐人、教习俗乐的宫廷音乐机构。教坊中的女乐除了学习歌舞，还要学习弹奏琵琶、三弦、筝等器乐的技术。宋·陈旸的《乐书》中记：“……自合四部以为一，故乐工不能遍习，第以大曲四十为限，以应游幸二燕非如唐分部奉曲也。”[②] 到宋代时，四部合一后由于传自唐代的大曲数量相当多，乐工不能遍习，所以改为四十首为限。宋·吴自牧的《梦粱录》中载：“大凡茶楼多有富室子弟、诸司下直等人会聚，习学乐器、上教曲赚之类，谓之‘挂牌儿’。”“……大街有三五家开茶肆，楼上专安著妓女，名曰‘茶花坊’。”[③] 由此可见，女乐经常在茶楼、筵宴等娱乐场所演唱，这些演唱者正是教坊中的乐籍主体。教坊乐籍中包含所有的音声形式，男女乐人俱全，且分工明确，至少在元代以下出现了男乐工以演奏为主，女乐工以演唱为主的情况[④]，这便与元燕南芝庵《唱论》中所记“词山曲海，千生万熟，三千小令，四十大曲”[⑤] 相合。加之，元代对乐籍这一群体有明确的定位，从《元典章》记：“本司看详，除系籍正色乐人外，其与农民、市民、良家子弟，若有不务正业，习学散乐、搬演词话人等，并行禁约。”[⑥] 可知，在元代只有在籍的乐人才可以“习学散乐、搬演词话”，除此以外，只要是良家子弟都不能以此为业。《青楼集》中记载全国各州府演艺界都是在籍的官署乐人[⑦]。这种种都表明，小令、小曲等演唱之类的都是乐籍中的女乐所为。

---

① 杨荫浏：《中国音乐史稿》（上册），第288—289页。
② ［宋］陈旸：《乐书》卷一八八《教坊乐》，光绪丙子春，广州版。
③ ［宋］吴自牧：《梦粱录》卷一六《茶肆》，《知不足斋丛书》本，杭州：浙江人民出版社，1984年，第140页。
④ 项阳：《男唱女声：乐籍制度解体之后的特殊现象——由榆林小曲引发的相关思考》，《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，北京：中国文联出版社，2014年，第192页。
⑤ ［元］燕南芝庵：《唱论》，《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社，1959年。
⑥ 《元典章》卷五七《刑部十九·诸禁杂禁·禁学散乐词传》，光绪戊申年申夏修订，法馆以杭州丁氏藏本重校付梓。
⑦ 项阳：《一本元代乐籍佼佼者的传书——关于夏庭芝的〈青楼集〉》，《音乐研究》2010年第2期，第41页。

综上所述，小令是由乐籍中的女乐演唱，并在体系内得到更为广泛的传承的。由“词山曲海，千生万熟，三千小令，四十大曲”可知，所谓“小令三千”是对乐籍中女乐的基本要求。女乐人必须掌握相当数量的俗曲，才能达到生存于乐籍中的标准，此标准一直延续到清代。她们制度化、体系化的生存方式，以及在社会中的广泛存在，既促进了小令的传播，又使其在传承过程中保持了较多的相似性、一致性，便是制度下传播方式的根本所在。

（四）制度解体后的女乐

清朝雍正皇帝即位时，认为“压良为贱”是前朝的弊政。国家化民成俗，应以礼义廉耻为先，类似这样有伤风化之事，亟待革除，以使数百年相沿陋习迅速廓清。于是，雍正帝颁旨，解除乐户的贱民身份。除去乐户们的另册户籍，使其归良。民国二十四年版《浮山县志·风俗》① 在记录立春习俗时，称：“……雍正元年，令乐户娼妇归良，春官、春使、春婆仍旧焉。民国成立，此俗遂除。”② 又据《雍正会典》记：“顺治十六年裁革女乐后，京师教坊司并无女子。”“雍正三年，律例馆奏准：令各省俱无在官乐工。”《大清会典》中记：“事例乐部典乐，顺治八年，奉旨停止教坊司妇女入承应，更用内监。”《皇朝通考·乐考》载：“乐舞臣等谨按云初制分太常教坊二部。教坊则由各省乐户挑选入京充补。顺治八年停止女乐用太监。……至十六年复改用太监遂为定制。”由此可见，这一举措最大的获益者当属女乐，即有明诏，将她们从世代屈辱的职业中解救出来，改作他业。

乐籍制度被禁除，“轮值轮训”制也随之失效，早已形成的音乐文化的传承脉络遭到破坏，许多音乐可能随之消失殆尽。但实际看来，制度虽为名亡但是实存，它转化为一种隐性的方式继续存在，即传统的“习惯性”延续。在沿用了几个朝代的政策影响下，社会各阶层都早已形成相对模式化的生活方式。就女乐而言，除籍后，改变了她们依附某组织的生存状态，出现了两种情况：一是开始出现人员的流动，这可以被视为是废除乐籍而无民籍之人，因一时无生存之路，又不想再从旧业而致；另一类则继续老路。女乐流动是因为她们好不容易脱籍，有了重获新生的机会，为更好地继续今后的生活，她们会到一个陌生的地方开始新

① 项阳：《山西乐户研究》，第83—84页。

② 乔健，刘贯文，李天生：《乐户田野调查与历史追踪》，南昌：江西人民出版社，2002年，第344页。

生活，当然她们也会将其掌握的音乐一同带去，与当地的语言、音乐、民俗等相融合，使它适应新的环境，久而久之，就成为当地的民歌，便是“同宗”现象中的差异性所在；女乐继续老路，是因为音乐歌舞早已成为她们赖以为生的手段，很多人由于久习此业，积习难改，厌恶农业劳动，使她们很难放弃原来的贱业，[①] 加之官府、社会对这一群体有比较大的需求，为她们继续以此为业创造了良好的社会环境，不敢明目张胆以此为业，便改为地下经营。康熙间《文水县志》中记：“天启四年，户一万三千五百有二，口十万一千二十有八。民户七千四百；军户二千六百五十。匠四百七户；医一十六户；僧一十六户；道四户；乐九户。”[②] 这说明此时乐户相较之下虽少，但是依旧存在。所以，她们依旧声色娱人，还在传播着“小令三千”。

本章就同宗小调中存在“一致性与差异性”的问题，分析了乐籍制度下女乐的普遍存在、女乐与文人的关系、女乐与“小令三千”以及除籍后的女乐四方面，得知：小令是小调在历史演化过程中的别称，女乐与文人的紧密联系，使得制度、女乐、小令三者环环相扣，问题的根本就是乐籍制度下的人的传播。以制度为准，乐籍内传承的是一致性，是使各地音乐形式在主导层面上能够有相对一致性的保证；除籍后，虽然制度被废除，但是乐人们仍在传承，没有了约束就会出现差异。足见乐妓群体，作为乐籍中人，她们贯穿着宫廷与民间、雅与俗的交织融合，由此也突出了她们对小调音乐自上而下、自官方到民间的广泛传播的职能；社会各阶层、各时代的艺术倾向，在其以娱人为主的音乐中得到最大体现，特别是她们在与文人的交往中，促进了双方在文学与音乐创作方面的贡献；作为乐籍中制度化生存相对宽松的女性群体，她们可以有机会脱籍从良，远嫁他方，自此也还在为促进其音乐在社会阶层和自然地理方面的流传贡献着。但其生存的制度化、功能上的色艺兼营，又决定了她们血泪斑斑的历史，在传承了中国传统音乐的背后，满是她们的辛酸与苦难。制度下的女乐承载着中国传统音乐文化的职能，在传承传统音乐文化的进程中是举足轻重的。

---

① 龚自珍：《京师乐籍说》，《龚自珍全集》，上海：上海人民出版社，1975年，第117—118页。

② 《文水县志》，康熙十二年（1673）刻本，台北：台湾成文出版社，1976年。

四、制度下的传播解读小调《茉莉花》

前文已对中心论点进行阐述，本章中通过对实例《茉莉花》分析来运用论点，说明同宗小调在制度下传播是保证其主体一致性的关键所在。笔者选择《茉莉花》是因其有流传地域广、旋律丰富、影响力大等特性，将其作为“同宗民歌”的代表之一说明一些问题，并尝试借以解读类似同宗民歌。主要是从两方面入手：一是文献的记载、二是本体的分析。用历史的视角来分析音乐，寻其根源是必然的，但是对于音乐本身的分析也是不可忽视的，因为最终还是需要音乐本体来说明问题，将两方面结合才更能给出全面的揭示。

（一）制度下传承【茉莉花】的主体一致性

本节共两部分内容：《茉莉花》的曲调类型和曲调探源，即从当下的流传与历史的记载两方面结合，分析《茉莉花》的流变过程及存在的一致性，说明《茉莉花》是“小令三千[①]”之一，进而纳入乐籍制度的体系传承范畴中。

1.《茉莉花》的曲调类型

今日流传各地的《茉莉花》或以《鲜花调》为名的民歌曲调，从记载上来看是种类繁多，如《中国民族音乐大观》中记：“【茉莉花】在东北各地流传，其中不同曲调有十多种。”[②] 若依此比例统计，则全国大概会有上百种的《茉莉花》。但我们如果广泛比较不同时代、地域的《茉莉花》（包括《鲜花调》）曲谱，就可以发现历来各地所谓不同曲调的《茉莉花》，虽然在细节曲调上存在着差异，但若用整体曲调结构轮廓来看，其旋律结构是存在一致性的。

各地以《茉莉花》为名的民歌，其旋律结构大概分为几种情况：一类是有明确文献记载的【茉莉花】曲调，最为常见；一类是近似于【叠断桥】的曲调；还有就是不属于此两大类型的，也是名为【茉莉花】的曲调，这类曲调也存在有两种可能：（1）可能来自前两种类型的大变形；（2）是取名巧合而来，但是这类为数极少。以常见的一类为例分析如下：

【茉莉花】最典型的曲调：目前能看到的《茉莉花》最早的曲谱是1804年

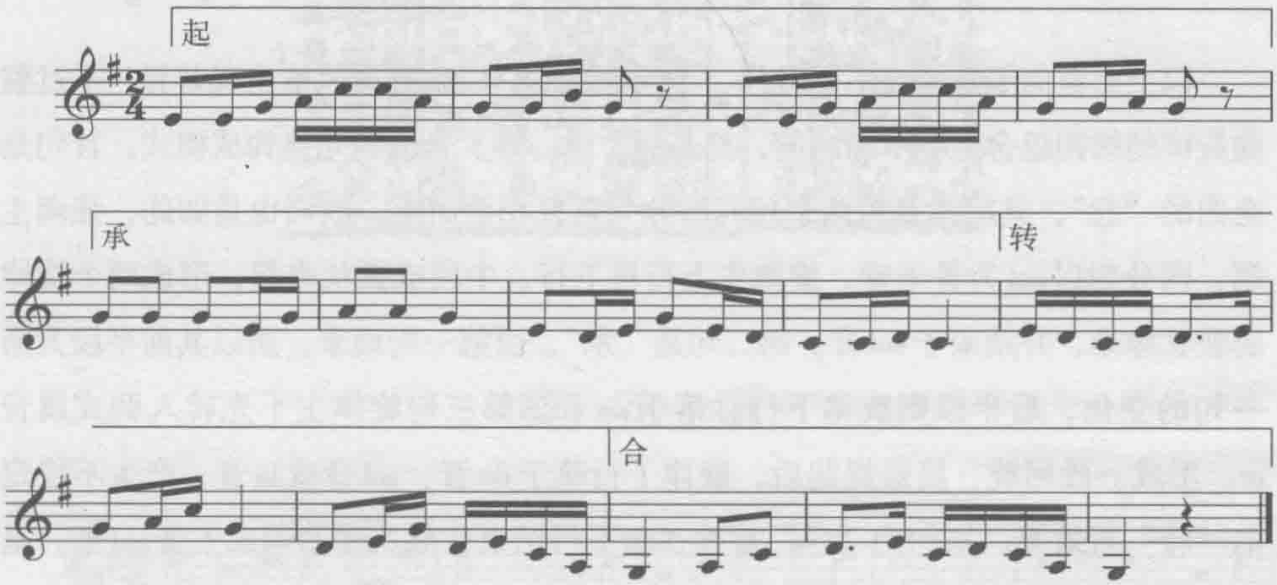
---

① 所谓“小令三千”，泛指多数，女性乐人必须掌握相当数量的歌曲（俗曲），才能够应对在乐籍中生存的需要。见项阳：《男唱女声：乐籍制度解体之后的特殊现象》，《戏曲研究》第71辑，北京：文化艺术出版社，2006年，第110—124页。

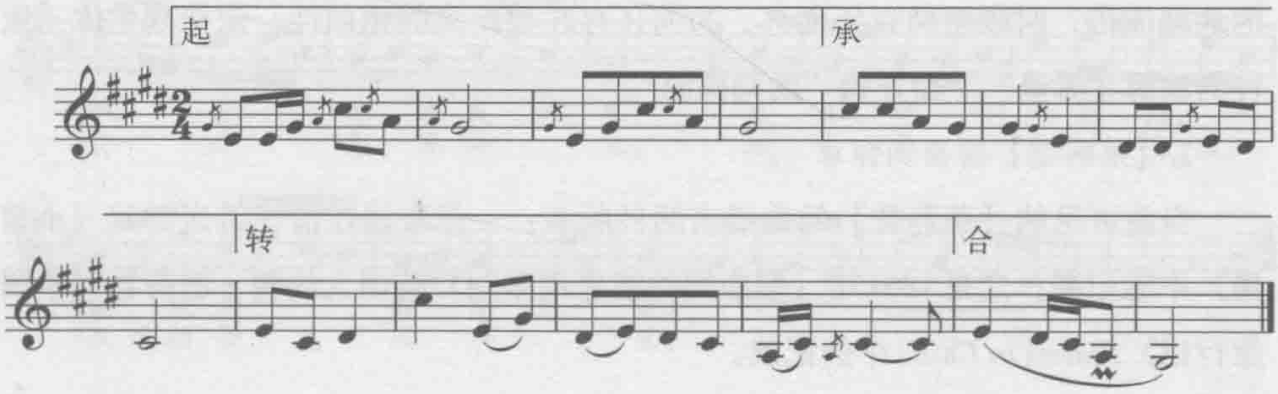
② 秦咏诚，魏立主编：《中国民族音乐大观》，沈阳：沈阳出版社，1989年，第142页。

（对应清嘉庆年间）由英国人约翰·巴劳写的《中国旅行记》*Travels in China*中的记载，今存流传于的各地的《茉莉花》也多为此类。下面是将《中国旅行记》中的《茉莉花》、湖北襄阳的小曲《鲜花调》、陕西定襄县的《茉莉花》作比较，看它们之间存在的一致性：

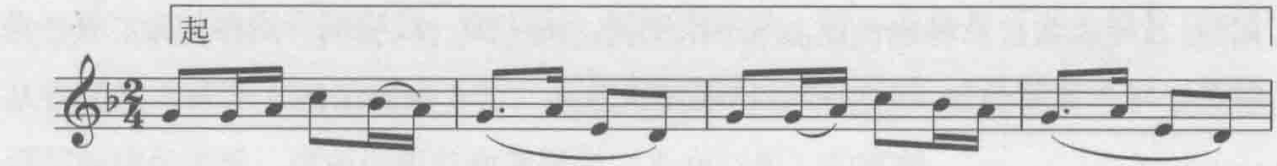
例1：约翰·巴劳《中国旅行记》中的《茉莉花》

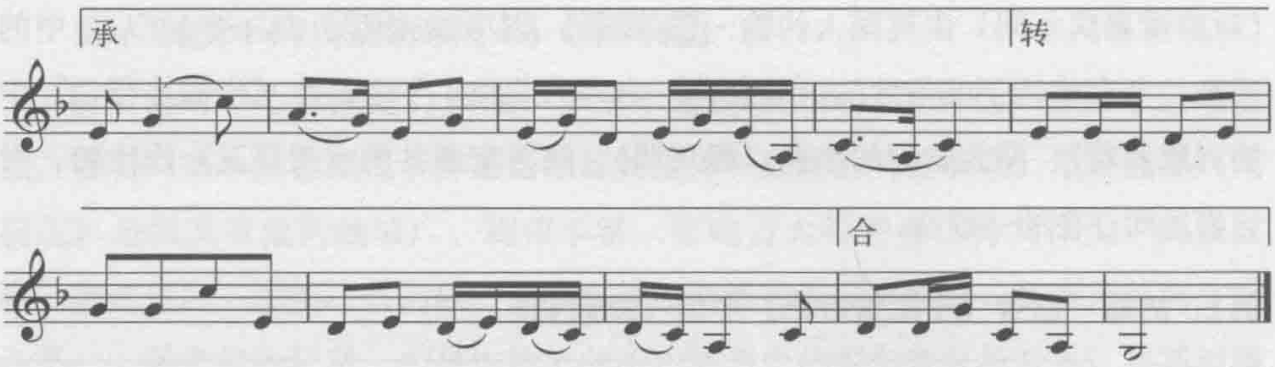


例2：湖北襄阳小曲《鲜花调》



例3：陕西定襄县民歌《茉莉花》





以上三首曲子是采自不同时代、不同地域的，以致旋律风格出现差异，不过整曲旋律的结构组合是基本相同的，都是起、承、转、合的四句体构成模式。首句是全曲的“起”，其旋律是由两个相同的分句重复相叠而成，歌词也是如此，强调主题，两分句以sol为骨干音，旋律先上行再下行，中段成弧状突起，形成两个旋律的波状脉动，并结束于sol音。第二句是“承”，由第一句而来，所以其前半段为第一句的变化，后半段则旋律下行，落于do音。第三句旋律主干先转入调式属音re，形成一段回旋、简短提起后，旋律下行落于do音、sol音或la音，产生不稳定的“转”折效果。末句为“合”旋律逐渐下行结束在低八度的调式主音sol上，呈现终止。

三首曲子中，第一首是出自清嘉庆年间的文献记载，另外两首仍在当今不同的地域流传，时隔近两百年之久，为何还存在如此多的相似性，保持其主体一致性的根源在哪里？下面开始“曲调探源”。

2.【茉莉花】的曲调探源

当前可见的【茉莉花】的曲谱有两种版本：一是我国在清代道光年间《小慧集》中的记谱；二是1804年（即中国的清嘉庆年间）英国人约翰·巴劳在《中国旅行记》*Travels in China*中的记载。

【茉莉花】的曲谱，在我国，最早见于清代道光十七年（1837）木刻本《小慧集》卷十二小调新谱。其中，所录的“小调新谱”采用斜行的“蓑衣式工尺谱”记写，【鲜花调】是最后一首，共两段唱词。由于第一段唱词开始两句为“好一朵鲜花，好一朵鲜花”，故命名为《鲜花调》①。

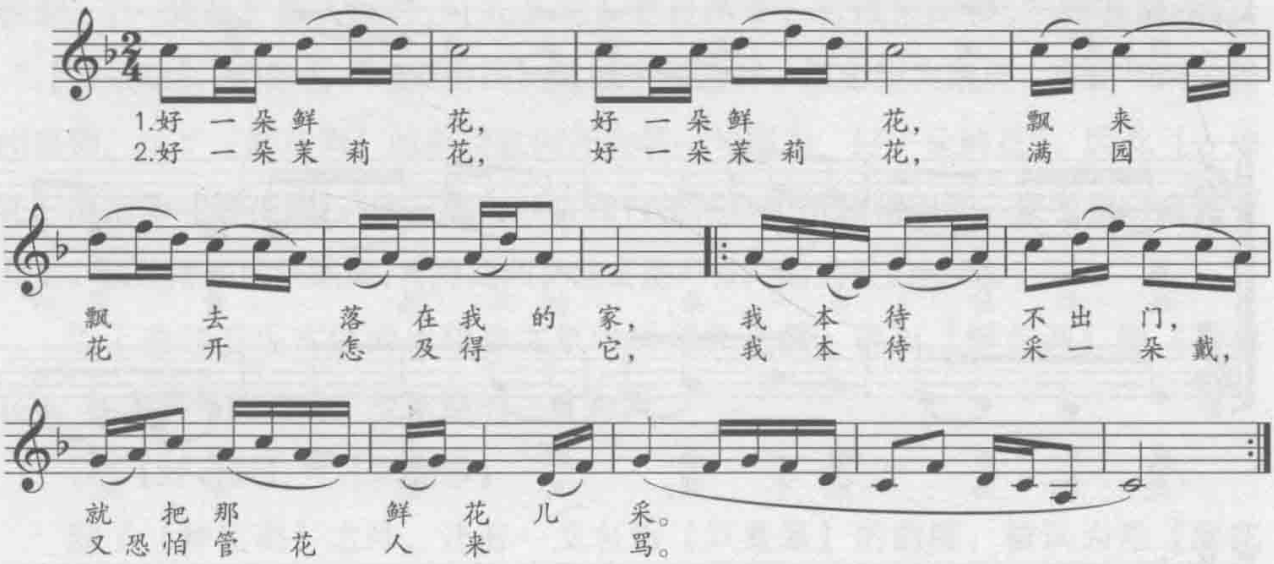
① 《小慧集》系署名"贮香主人"编纂，共六册十二卷，内容广泛，分41个栏目，有文学、诗歌、戏曲、小调、周礼、图选、棋艺、兵诀、钟表、牌诀、酒令、瓶花、金鱼等，是一部小百科知识集锦。其中的“小调新谱”录有箫卿主人小调谱七首：【纱窗调】【绣荷花】【叹五更】【红绣鞋】【杨柳青】【凄凉调】【鲜花调】（即【茉莉花】）。

《小慧集》影印件：

例4

鲜 花 调

张仲樵译谱



比上谱记载更早的是，英国学家约翰·巴劳（John Barrow）在1804年版的《中国旅行记》一书中记载的《茉莉花》的五线谱版。下面就分别以国内、国外记载最早的两个版本为据，与今天留存各地的同名或是同曲的《茉莉花》作比较，从音乐的本体和文献记载两方面，表现出流传过程中主体一致性的存在，说明曲调间的演化关系，进而证明此曲调属于“小令三千”的范畴。

（1）【茉莉花】与【鲜花调】

广泛流传于各地的【鲜花调】，其曲调与典型歌词都同于《茉莉花》，现对《中国旅行记》中所记载的《茉莉花》与浙江天台县流传《鲜花调》作比较①：见例4

茉莉花

好一朵鲜花，好一朵鲜花，
好一朵茉莉花，好一朵茉莉花，

鲜花调

好一朵鲜花，好一朵鲜花，
我的娇娇，我的娇娇，

有朝一日，落在我家，
满园鲜花，赛不过它，

鲜花的一朵，落在我家，
娇娇有琵琶，又有一支箫，

我本待不出门，对着鲜花采。
我本待采一朵，但又恐看花的

我本当偷一朵，瞧她把罗裙
我本当吹个调，又恐别人

哈哈。
人儿骂。

遮下了。
要谈笑。

① 《茉莉花》对照《中国旅行记》的影印版记谱，《鲜花调》见《中国民间歌曲集成·浙江卷》，第326页。

比较两者我们可以看出，曲调的旋律架构、歌词内容等大致相同，可证明《鲜花调》就是《茉莉花》，也为当下《茉莉花》又名【鲜花调】一说，提供了有力的证据。

由于在《中国旅行记》中载有《茉莉花》，可知在乾隆末年时，有一首名为《茉莉花》的民歌，至于【鲜花调】的名称在文献记载上可推至更早。

李声振所撰《百戏竹枝词》中，有注云："凤阳妇人多任务者，又名秧歌，盖农人赛会之戏。其曲有'好多鲜花'套数，鼓形细腰，若古之搏拊然。"词云："赛会时光趁踏青，记来妾时凤阳城；秧歌争道'鲜花'好，肠断冬冬打鼓声。"① 李声振，号鹤皋，河北清苑（保定）人。《百戏竹枝词》所记多为北京百戏情况，未注明撰写年代，作者又与书末所附"自纪"云："丙子长至草创，庋高阁者十霜……丙戌八月朔日自纪。"丙子是康熙三十五年（1696），丙戌是康熙四十五年（1706），可知此书应写于此时。由此记载说明，在康熙时期，【鲜花调】是当时人人称好的代表性曲调。费执御所撰《梦香词》中也道："扬州好，灯节唱秧歌。【一朵花】依人面好，【九条龙】赛月明多，打鼓慢筛锣。"杜召棠注云："【一朵花】，小曲名。"《梦香词》虽成于雍正时，但所记为康熙、雍正年间的扬州事物。由于【鲜花调】的典型歌词开头第一句即为"好一朵鲜花"，因此【一朵花】所指即【鲜花调】。此记载与《百戏竹枝词》中所载相印证，证明当时流传于北京、扬州等地的秧歌里，【鲜花调】确实是一首广为人爱的曲调。

以上通过音乐本体的比较和文献中的相关记载，得出【鲜花调】即《茉莉花》，在康熙年间已是广受欢迎的一首曲调。

（2）【鲜花调】与【双叠翠】

除了【鲜花调】之外，还有一支名为【双叠翠】的曲牌，被认为是【鲜花调】的源头。

《中国曲艺音乐集成·河南卷》中，在所记【双叠翠】谱后注曰："【双叠翠】明代俗曲之一，又称【鲜花调】【茉莉花】。由早期词格特点双叠（四叠）得名，亦称【双叠词】。"② 《中国曲艺音乐集成·江苏卷》在所记【鲜花调】谱后

① 参见《清代北京竹枝词》路工于前言中道："《百戏竹枝词》作者李声振，号鹤皋，河北清苑（保定）人。原书是稿本，未见刻过。从内容与抄写墨迹纸色去看，可以肯定是康熙年间的作品。"

② 《中国曲艺音乐集成·河南卷》，北京：中国ISBN中心，1996年版，第127页。

注云："【鲜花调】源于明清俗曲（见明刘效祖《词脔》）[1]。"此曲牌现流传于河南、安徽、苏北一带，以下就将流行于河南、安徽的【双叠翠】与江苏六合的【茉莉花】的曲谱作比较，看两个曲牌之间的关联。见例2。

江苏六合【茉莉花】

好 一 朵 茉 莉 花， 好 一 朵 茉 莉
好 一 朵 茉 莉 花， 好 一 朵 茉 莉

河南南阳【双叠翠】

八 月 桂 花 香， 九 月 菊 花
张 生 跪 门 旁， 哀 告 小 红

安徽曲剧【双叠翠】

【梁唱】四 九 整 行 装， 随 我 回 故

4

(1)

花， 满 园 花 开， 香 也 香 不 过
花， 茉 莉 花 开， 雪 也 白 不 过

黄， 胆 大 的 张 生， 跳 过 了 粉 壁
娘， 可 怜 小 生， 离 了 家

乡， 一 齐 去 上 祝（呀 祝） 家

8

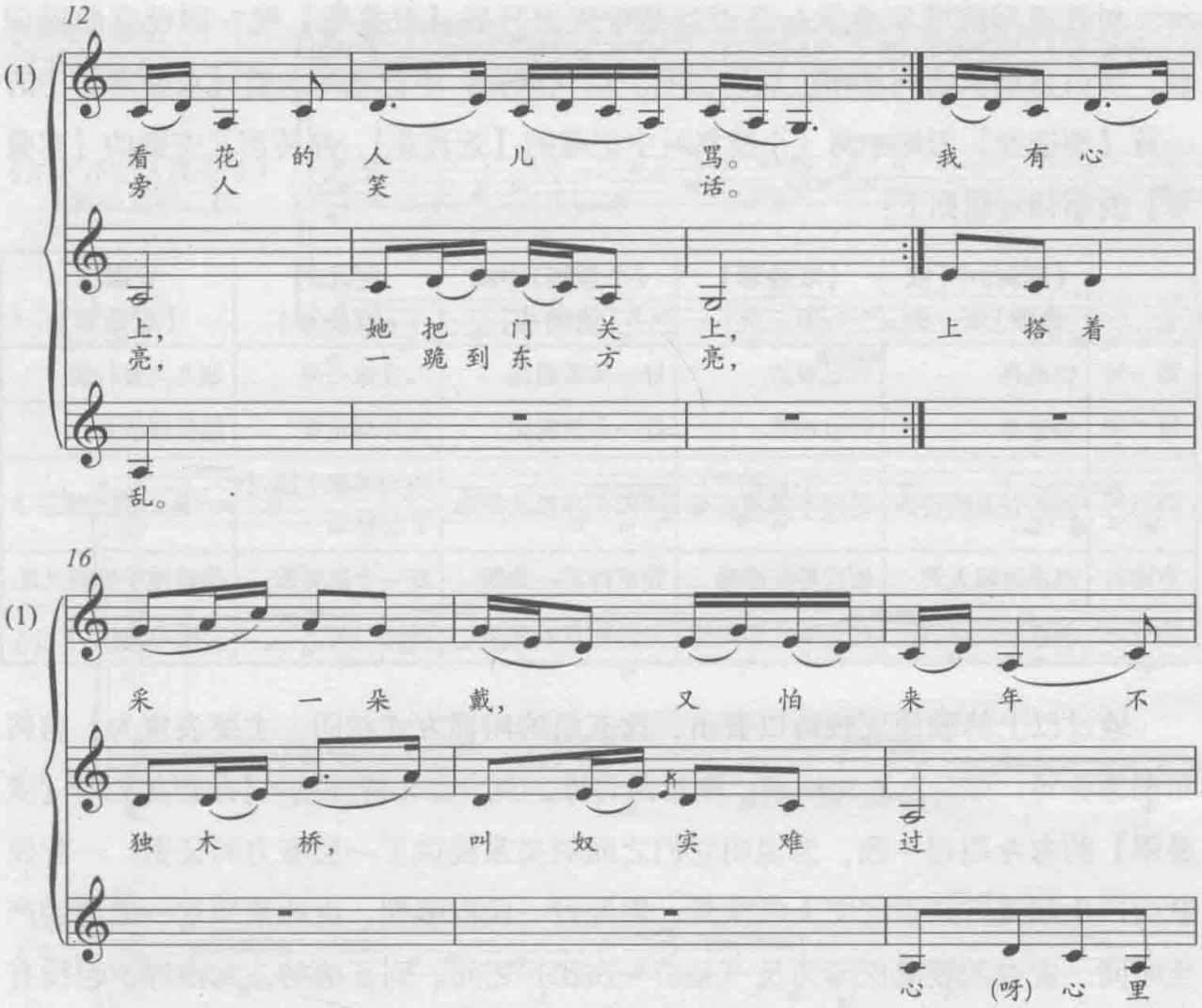
(1)

它， 我 有 心 采 一 朵 戴， 又 怕
它， 我 有 心 采 一 朵 戴， 又 怕

墙， 好 一 个 崔 莺 莺， 她 把 门 关
乡， 你 若 是 不 开 门， 我 一 跪 到 东 方

庄，【四九唱】你 看 他 手 忙 脚 又

① 《中国曲艺音乐集成·江苏卷》，北京：中国ISBN中心，1996年版，第557页。



由曲谱比较明显看出，【双叠翠】不论在整曲架构、旋律轮廓、乐句终止音等各方面都与【茉莉花】相同，而且在河南南阳的民歌《双叠翠》中，所唱歌词与【茉莉花】的歌词一致，另《中国民间歌曲集·江苏卷》中记，清·道光元年（1821）贮香主人辑《小慧集》中记的《鲜花调》曾称为“双叠翠”①，这也证明【双叠翠】即【茉莉花】，与【鲜花调】一样，都是【茉莉花】的别称。

另外，明·刘效祖的《词脔》中，收有八首以【双叠翠】为曲牌的作品。刘效祖生于明嘉靖元年（1522），嘉庆二十九年进士，卒于万历十七年（1589）。由其孙刘芳躅《序》及该书目录中可知，刘效祖以【双叠翠】为曲牌的作品原有二十首，《词脔》中收有八首，足见刘效祖对这一曲牌的喜用，也证明【双叠翠】最迟在万历十七年（1589）以前，已在民间流传。

① 《中国民间歌曲集成·江苏卷》，北京：中国ISBN中心，1994年，第721页。

刘效祖用的【双叠翠】是否就是今天流行的【双叠翠】呢？因没有曲谱记载，所以只能从曲词使用上加以说明。以《词脔》中记载的八首【双叠翠】中的一首【怕逢春】为例，与《小慧集》中记载的【茉莉花】、流传河北安徽的【双叠翠】的用词对照如下：

	《词脔》中【双叠翠】第一支	【双叠翠】第二支	《小慧集》中的【茉莉花】	河北的【双叠翠】	安徽的【双叠翠】
第一句	怕逢春	行也难禁	好一朵茉莉花	八月桂花香	四九九整行装
第二句	怕逢春	行也难禁	好一朵茉莉花	九月菊花黄	随我回故乡
第三句	到的春来病转深	越说不想越在心	满园花卉怎及得他	胆大的张生跳过了粉壁墙	一起去上祝家庄
第四句	捱不过困人天	似这等枉添愁	我本待采一朵带	好一个崔莺莺	你看他手忙脚又乱
第五句	懒看这红成阵	可不辜负春花信	又恐管花人来骂	她把门关上	心呀心发慌

通过以上的歌词比较可以看出，这五组的用词方式相同，主要表现为：前两句都是叠句；都是由五句构成；除第四句外，其余各句皆押韵。【茉莉花】与【双叠翠】的古今用词一致，为说明它们之间的关系提供了一层有力的证据。一首民歌由产生到流行到引起文人的注意，需经过一段酝酿期，由此推知这一曲牌的产生时间，应在明朝隆庆与万历（1567—1620）之间。到了清初，此曲牌不但没有随明代的覆亡而消失，反而在战乱之后的太平荣景中迅速兴起，其曲调被幻化出多种不同的别名继续流传，而且被许多曲艺、戏曲、舞蹈、器乐等表演形式吸收采入、传承，才有了我们今天可见到的河南、安徽等地的【双叠翠】。

以上同样从本体与文献中找到说明两者关系的证据，得出【茉莉花】即【双叠翠】。另外，文献中记载的【双叠翠】一名的起源比【鲜花调】还要早，所以三者的先后顺序应为：

明【双叠翠】→清【鲜花调】【茉莉花】，这就将《茉莉花》的历史追溯至明朝。

（3）《茉莉花》与【莲花落】先将约翰·巴劳记的《茉莉花》与《纳书盈曲谱》《九宫大成南北词宫谱》中的【莲花落】曲谱作比较，发现三者之间的联系。见例3：

《中旅》所记
《茉莉花》

《纳》所记《莲花落》
先散拍后四二拍

《九宫》所记
《莲花落》

6

《中》

《纳》

《九》

11

《中》

《纳》

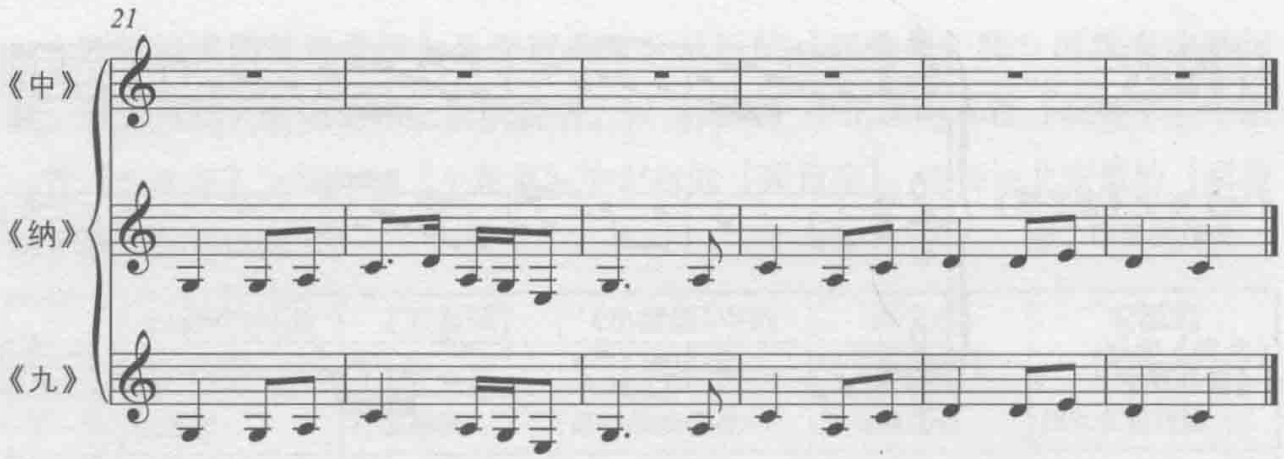
《九》

16

《中》

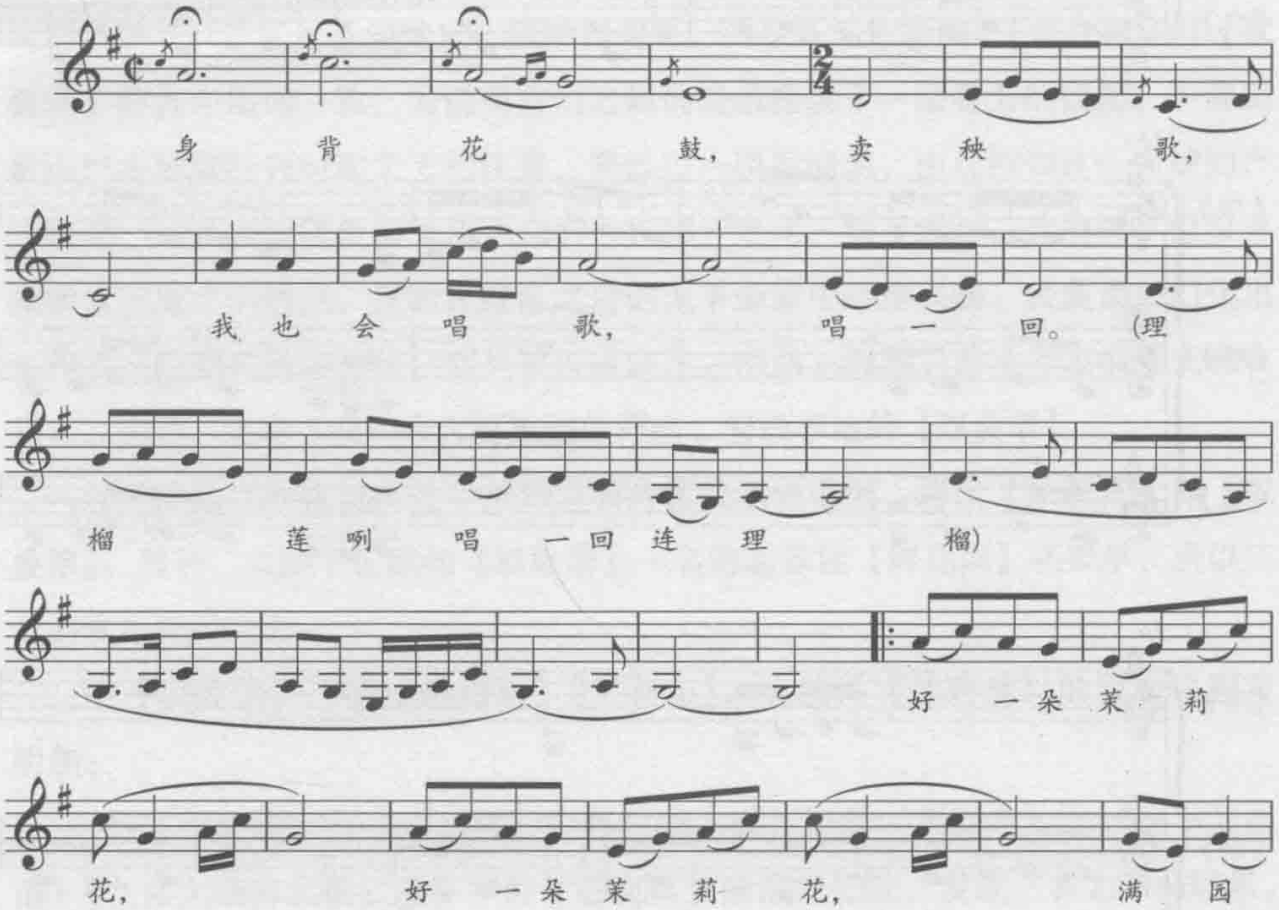
《纳》

《九》

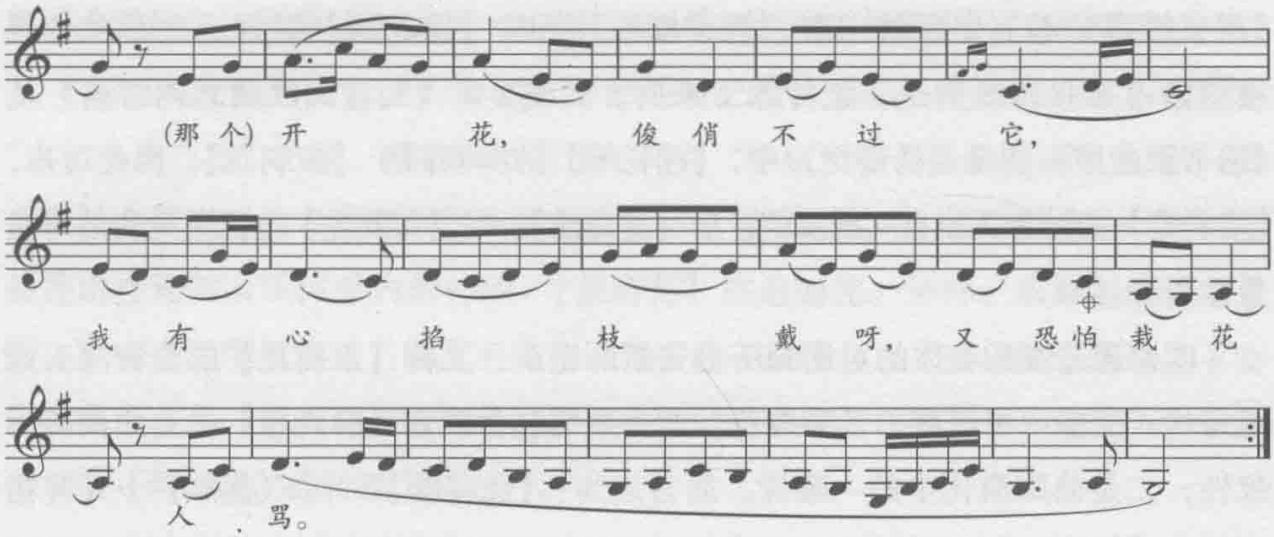


由此谱例可知，《纳书盈曲谱》与《九宫大成南北词宫谱》中的两首【莲花落】的主音旋律大致相同，与《茉莉花》相比，除了有细小的增删、节奏变化外，其余的对应乐句基本相似，由此说明三者之间也有着同源的关系。

另外，在今天流传的《莲花落》中，也可以找到采用【茉莉花】曲调的作品。如：河北饶阳县《落子调》《茉莉花》① 见例4：



① 《中国民间歌曲集成·河南卷》，北京：中国ISBN中心，1994年，第232页。



所谓【落子】即【莲花落】，这首是流传于河北饶阳的《落子调》，其曲调是来自【茉莉花】的曲调，唱词也有多处相似，由此可知【莲花落】与【茉莉花】之间确有关联。那【莲花落】又是源自哪里呢？

【莲花落】的来源：莲花落源于隋末唐初佛教宗教活动中的“落花”，在唐代又叫“散花”。当时目的是在宗教的捐助募化，在宋人所编的《五灯会元》《罗湖野录》里就有行乞者唱【莲花落】的记载，可知此时莲花落已成为乞丐的一种行乞演唱形式。① 换句话说，【莲花落】已经在市井流行。元代以后，更为流行，在元人杂剧中就有许多记载，例如，石君宝的《李亚仙花酒曲江池》中记：“【末云】父亲，你孩儿这一去……去时荷叶小如钱，回来必定莲花落。【孤云】孩儿也，休著老夫盼望你那一年春尽一年春。”② 关汉卿《杜蕊娘智赏金线池》里云：“【卜儿】好运、好运，卑田院里赶？你要嫁韩辅臣这一千年不长进的，看你打莲花落也。【正旦】他怎肯教‘一年春尽又是一年春’。”③ 此两本元杂剧中所记载的【莲花落】，都有“一年春尽一年春”的歌词，而明传奇《绣襦记》中所唱的【莲花落】，也有句歌词，此歌词内容是分咏四季，故有“四季莲花落”之称。明成祖朱棣御制《诸佛名经》及《名称歌曲》两书中就收有以【四季莲花落】为名的佛曲254支，可见是当时最盛行的一种莲花落④ 。一直到清乾隆年间，在曲集

① 倪锺之：《中国曲艺史》，沈阳：春风文艺出版社，1991年，第231页。
② 石君宝：《李亚仙花酒曲江池》（第一折），《全元曲杂剧·初编》，上海：世界书局，1962年，第4325页。
③ 关汉卿：《杜蕊娘智赏金线池》（第一折），第4971页。
④ 叶德均：《戏曲小说丛考》，台北：文史哲出版社，1989年，第647页。

《霓裳续谱》卷五中所收一首“扬子江心”里的【莲花落】歌词，也是此一类型[①]，可见自元至清是一直传承下来的。由例3知《九宫大成南北词宫谱》及《纳书楹曲谱》所录《绣襦记》中，【莲花落】的曲调同于【茉莉花】，因此可推，【茉莉花】曲调源头出自《绣襦记》中【莲花落】，将【茉莉花】上溯至元代的可能是存在的。

以上通过音乐本体的对比和历史文献的记载，又将【茉莉花】的曲调源头推至元代。分析中可以看出【茉莉花】的一致性包含两方面的内容：一是曲调的一致性；二是曲牌演化中的一致性。简言之为：【莲花落】→【双叠翠】→【鲜花调】→【茉莉花】，不仅如此，也为当下将《茉莉花》定位在同宗民歌中的结论，做了纵向上的补充。如究其原因，就须结合乐籍制度来谈。

3. 制度下传播《茉莉花》的主体一致性

上文推知《茉莉花》的源头可为【莲花落】，可追至唐代的佛教活动中，到宋时已是在市井较为流行的曲调，元明时因为其广泛流传、备受欢迎，所以被吸纳运用在散曲、杂剧等各种形式中，与【茉莉花】曲调的相似，便将【茉莉花】的源头推至元代；【双叠翠】，广为传唱的时间最晚也是在明代的隆庆、万历之间，又因刘效祖在《词脔》中的记载及他的个人经历[②]，知【双叠翠】是明代中期比较流行的曲调；【鲜花调】是清康熙年间较为盛行的曲调[③]。这三个曲牌，有历史的连贯性、本体的相似性、文献记载中的多种关联性，总之，可将这三个曲牌看作是【茉莉花】演化过程中的变体形式。在这漫长的历史进程中，【茉莉花】的流变究竟是如何保持主体一致性的呢？这是否与制度下的女乐传播有关系呢？

从时间上看。首先，它在各地流传盛行时，乐籍制度已经建立并施行，也就说，乐籍制度下此曲牌已普遍存在；其次，它是宋时就已流行的曲牌，属于小曲（元小令、明时调）之列。此曲调开始是流行于民间，被乞食者用来糊口之用，后因人们接受后被广泛流传，到元代时经过艺人、文人的结合出现在散曲、杂剧、传奇等形式中，成为有固定场所、专业乐人演唱的艺术形式，以致后来在明清时

① 颜自德：《霓裳续谱》，《明清民歌时调集》，上海：上海古籍出版社，1987年版，第245页。

② 刘效祖，山东滨州人，嘉靖二十九年登进士，授卫辉府推官，迁户部主事，官至陕西按察副使，后因不愿为奸臣严嵩父子所罗致，而坐内计罢归。参见《全明散曲》第二册，第2302页。

③ 见上节中的分析。

期的多种钦定、御定的文献中，如明代朱棣御制的《诸佛名经》《名称歌曲》中以及《九宫大成南北词宫谱》[①] 都有其相关的记载；第三，自元以下在乐籍就有“女记小令三千”之说，明嘉庆、万历年间有“教坊所唱，率多时调”之规，《元典章》中将当时的专业音声行为皆由在籍的正色乐人所用，所以说小令、时调主要是由在籍的女乐体系内的传播，【茉莉花】亦是如此。另外，乐籍制度自建立起，就一直沿用到废止，制度本身就有许多的一致性存在，所以说乐籍制度下女乐的传承，是【茉莉花】出现其主体一致性的主要原因，换言之，制度下女乐的传承是【茉莉花】的传播方式之一。

4. 制度解体后【茉莉花】的传衍情况

清雍正皇帝废禁乐籍制度，其最大收益群体就是女乐，要求她们脱离贱业，而且只要四代洁身自守，便能享有平民的权利。这就意味着传承小调主体在体系内的消失，制度虽不存在，但并没有影响女乐们在体系外对小调的传承，作为小调之一的【茉莉花】也不例外，并未因制度禁止而失传，反而愈加枝繁叶茂。

清同治六年（1867）刊本《杭俗遗风》有以下一条记载：“杭州吹鼓手之吹唢呐，……最后如小调中之【九连环】【鲜花调】【闹五更】【十八摸】之类，无不一一吹出，真一技之独能也。”[②] 可知【九连环】【鲜花调】【闹五更】【十八摸】是当时最流行的曲调，【鲜花调】也被采入其中，充分反映了当时【鲜花调】在杭州一带的流行。清末、民初间，【茉莉花】及其衍生歌曲仍盛传不衰，此情况由今日留存当时的曲本里也可得到证明。

除以上所述在民歌小调中的流传外，道光、咸丰以后【鲜花调】【茉莉花】或【花鼓子】等调名，也逐渐被各种曲艺或戏曲纳入作为其牌子曲或联曲体的曲牌。民国三十年以后，此曲调已化成各种调名及变体，完全融入各种民间器乐、舞蹈、曲艺、戏曲中，成为其重要的组成成员。如山东柳子戏、五音戏、榆林小曲、陕北道情、扬州清曲、苏州弹词……等，都有其踪迹，可见其已成为全国各类表演形式中重要的一支血脉成员。[③] 在1947年排印的河南鼓子曲集《鼓子曲

① 《九宫大成南北词宫谱》，清代庄亲王允禄奉旨编撰，有乐工具体分任其事。

② 转引自张继光《民歌〈茉莉花〉研究》，台北：文史哲出版社，2000年，第328页。

③ 参见《中国戏曲音乐集成》《中国曲艺音乐集成》《中国民族民间舞蹈集成》《中国民族民间器乐曲集成》《中国曲艺志》《中国戏曲志》已出版之各地卷。

存》里，【茉莉花】已是经常被采用的曲牌名。以下就对各地流传的【茉莉花】作梳理（以下的梳理，着重叙述曲名或调名的变化及音乐形式的变化，由南向北的流传将相邻的省份组合）：

① 云南——在曲名或调名方面，最常用的是【叠断桥】，其次为【鲜花调】。② 贵州、四川——在曲名或调名方面，除【茉莉花】与【鲜花调】外，又有【望郎小调】【八月桂花香】【布谷鸟儿咕咕叫】等同曲异名或同调异词的曲名或调名。③ 广东、广西——在曲名或调名方面，除【鲜花调】【茉莉花】以外，又派衍出【正月一朵水仙花】【打杯舞曲】等同曲别名或同调异词的曲名。另外，在此一带地区也有少数曲调有别于【茉莉花】，但其调名却称为【鲜花调】或【茉莉花】的歌曲。④ 湖北、湖南——在曲名或调名方面，最常用的是【鲜花调】，其次为【茉莉花】及【有心看情哥】等。⑤ 江西、福建——在曲名或调名方面，不论民歌、民间舞蹈、曲艺、戏曲里，多称为【茉莉花】或【鲜花调】。⑥ 河南、安徽——在曲名或调名方面，在民歌中多称为【茉莉花】【一朵茉莉花】【八月桂花香】等；在曲艺及戏曲中多称【双叠翠】及【鲜花调】。⑦ 江苏、上海、浙江——江苏、浙江一带是【茉莉花】流传最盛地区，就全国各地流传情况来看，此地区也居于枢纽地位。在曲名或调名方面，除有部分地区称【茉莉花】【张生跳粉墙】【张生戏莺莺】【好一朵鲜花】等及苏北一带有称【双叠翠】者外，大部分地区的民歌或曲艺里都称【鲜花调】，又因为此地区的【茉莉花】曲调常被填以其他歌词，在曲调上也常产生各种变化，所以不断衍生出【武鲜花】【文鲜花】【半鲜花】等大量同曲异名或同名异词的曲名或调名。[①] 此外，【茉莉花】与其他六种民歌曲调联缀成【大九连环】演唱的《姑苏风光》一曲，也是极受欢迎。[②] ⑧ 宁夏、甘肃、青海、新疆——在曲名或调名方面，民歌中多称《茉莉花》；在曲艺、戏曲及其他少数民歌中则出现有【九莲花】【雪花飘】【一点油】【春工谣】等同曲异名或同调异词的曲名或调名。[③] ⑨ 内蒙古、山西、陕西——此三地《茉莉花》的流传，在曲名或调名方面，仍以【茉莉花】为主，较常见的有【张生戏莺莺】

① 参见《中国曲艺音乐集成·江苏卷》《中国民间歌曲集成·江苏卷》《中国民间歌曲集成·浙江卷》《苏州民间音乐选集》。

② 参见《中国民间歌曲集成·江苏卷》，第714—719页。

③ 参见《中国戏曲志·宁夏卷》第248页，《中国戏曲志·甘肃卷》第306页，《中国戏曲音乐集成·新疆卷》第458页，《中国民间歌曲集成·宁夏卷》第246页。

【跳粉墙】【采花】【三国闹五更】等同曲别名或同调异词的曲名或调名；【鲜花调】及【双叠翠】的名称也偶有所见。[①] 在内蒙古二人台、山西八大角秧歌、山西八大套、陕西曲子、陕北道情、榆林小曲、陕西鼓吹乐等戏曲、曲艺或民间舞蹈、民族器乐曲里，都有此一曲调，甚至连山西五台山的寺庙里，也采用了【茉莉花】。[②] ⑩ 河北、北京、山东——此三地《茉莉花》的流传在曲名或调名方面，以【茉莉花】为主。【鲜花调】名见于如北京单弦、北京曲剧等曲艺或戏曲里。此外又有【大西厢】【三国五更】【妓女悲伤】等同曲别名或同调异词的曲名或调名。[③] 在山东柳子戏、临淄东路肘鼓子、五音戏、北京京剧等戏曲、曲艺或民间舞蹈里都采用了【茉莉花】曲调。[④] ⑪ 黑龙江、吉林、辽宁——此三省《茉莉花》的流传，在曲名或调名方面，多为【茉莉花】，即使在曲艺或戏曲中也极少称【鲜花调】。另在有些地区也有【小重楼】【小同楼】【四重楼】等别称或变调。[⑤] 【茉莉花】曲调也被采用在东北二人转、拉场戏、龙江剧等戏曲或曲艺里。

综上所述，无论是清末民初，还是今时今日，小调【茉莉花】与各地戏曲、曲艺、器乐曲等多种艺术形式融合，被广泛传播，出现许多变体形态，即“同宗”的差异性。这期间的女乐虽已不在籍，但是她们自幼就已掌握的弹唱、演戏等的技能却还在，不在酒肆茶院、青楼楚馆中表演，却可以在日常生活中、闲暇休息之余作为一种娱乐的方式歌唱，受到群众的喜爱后，再由群众唱给群众，即传播学中的受众再传播的道理，这样一传十、十传百，一首曲调就如同水波样漫延传开。后因为大众的喜爱，加上无论何种表演形式都需娱人的职能，即迎合观众的创作出发点，便被吸收运用在多种艺术形式中，这就不一定是先前的女乐所为，但是她们作为乐籍制度下、乐籍制度解体后的关键一环，在当下多种变体的情况下，她们于体系外继续保留了这些曲调的传承的方式，依旧在其传承中有着

① 各曲参见《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》《中国民族民间舞蹈集成·山西卷》《中国曲艺音乐集成·陕西卷》《中国民间歌曲集成·陕西卷》。

② 参见《中国曲艺音乐集成·内蒙古卷》第474页，《中国民族民间舞蹈集成·山西卷》第60页，《民族器乐》第388页，《中国曲艺音乐集成·陕西卷》第353—355、636、745、1023、1078、1486页，《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》第1414页。

③ 参见《中国民间歌曲集成·北京卷》第421页，《中国民间歌曲集成·河北卷》第241、247、653页等。

④ 参见《中国戏曲音乐集成·山东卷》第791、918页，《中国戏曲剧种大辞典》第921页，《中国戏曲音乐集成·北京卷》第693、1581页。按：所指包括【茉莉花】的各种同调异名，以下各地与此相同。

⑤ 参见《中国民间歌曲集成·黑龙江卷》第255页、254页，《中国民间歌曲集成·辽宁卷》第142—144页。

不可忽视的作用。

项阳提出：在乐籍制度下，中国传统音乐文化是整体一致性下面的区域丰富性，而承载者便是官署乐人。此观点一语道破出现小调“同宗”现象的根本原因。

乐籍制度，即“法”，是对乐人行为的约束，正是这个“法”的存在，保证了某个曲调、某种音乐仪式甚至是整个传统音乐文化传承过程中的一致性的存在。乐籍制度的统一性，是一个宏观的、约束性、规范性层面，而具体任务则由乐人来完成。乐人作为一种活体的传承，才是保证其由宫廷到地方的音乐本体、典礼仪式保持有相当的一致性，形成自上而下、自下而上的传承体系。而制度解体后，虽政策废除，但群体仍然存在，生活方式还在继续，便出现了“区域丰富性”。文章中，仍有未尽意之处，仅将此理论运用于一首小调的分析，实感遗憾，尚有“小令三千”，便知未来仍需继续努力。

（原载于《音乐文化》，文化艺术出版社2007年版）

北朝礼乐观念探析

周婧婉[①]

一、北朝的文化背景与礼乐形态概述

（一）胡汉民族发展与社会背景叙述

北朝时期鲜卑族入主中原，包括慕容氏、拓跋氏、宇文氏等在内的统治者对这一时期社会和文明进程的推进起到了重要作用。这一时期是民族迁徙、民族融合的重要阶段，胡汉民族的融合发展使社会环境出现了新的变化，在时代进程中逐渐形成多元文化一体的社会背景。

1. 北魏的封建化和少数民族汉化概况

拓跋历来属于鲜卑民族，西晋以后，鲜卑族开始进入汉族区域，拉开了鲜卑族文化与汉族文化融合的历史帷幕。北魏是在保留着浓厚的游牧文化的基础之上开始融入汉族文化的，他们用探究的心态来构建自己的文化系统。

北魏时期的发展主要体现在三方面：一是统治阶级已经尝试吸收中原文化，开始对中原文化各方面的制度展开学习；二是中后期开始逐步加速汉化进程，使北方民族的融合日益加深；三是北魏文化的组织结构显示出胡汉杂糅的局面。

北魏前期的文化总体上在摸索中寻求发展。鲜卑拓跋在相当长的时期内逐渐融入中原地区，并在融入过程中缩短与汉族的差距。北魏中后期，随着迁都洛阳以及孝文帝的一系列改革，已经逐步形成了用少数民族和中原民族结合的整体眼光看待特定历史时期的文化群体和审美认同，开始从一个相对外向的客观态度向主位视角转变，从而产生了多样性表现。

---

① 周婧婉，女，1989年生，中国艺术研究院2013级硕士研究生。

鲜卑拓跋早期与汉族融合的进度相对迟缓。随着拓跋珪统一北方地区，鲜卑统治者开始吸收和融入汉族文化，少数民族和汉民族之间的交流融合就成为新的历史主流发展趋势。北魏前期的几代君主共分为两个阶段：拓跋珪到拓跋焘是第一阶段，拓跋溶之后是第二阶段。第一阶段到第二阶段的过渡是伴随北魏孝文帝迁都洛阳开始的。

北魏中后期的文化转变主要是根据其汉化进程而进行划分的：主要分为两个阶段，第一阶段是孝文帝亲政前冯太后掌控的时期；第二阶段是孝文帝亲政后的统治时期。由此可知，北魏的文化和融合经历了冲突、磨合、逐步融入的过程。通过以上的分析，可以梳理出北魏鲜卑民族向中原汉族准备、学习、接受各阶段的脉络，这条脉络一直贯穿时代的发展。

从宏观来看，鲜卑民族的社会群体掌控着整体的生活方式与文化政策。从微观上看，北魏天兴所创定的各项制度，与其本身的政治背景有关联。其政治背景可能是先借鉴与恢复汉人曾施行的统治方式。例如，其时的郊庙、朝觐、飨宴之仪就有很多胡族、汉族结合的成分。北魏拓跋珪曾仿效汉人建制[①]（见下表[②]）此时的礼制和礼制仪式类型在国家发展中具有渗透作用：

表1

使用场合	所属仪式	所归官署	五礼归属	乐类	主要曲目	所属民族及风格	其他艺术形式
郊庙	祭天、地、山川四望、先祖（追尊皇祖、皇考诸帝等）	太乐署	吉礼	太乐、方乐、四夷歌舞（吴夷、东夷、西夷等地）	《真人代歌》《簸逻回歌》《慕容可汗》《吐谷浑》《部落稽》《皇始舞》等	胡汉兼有	暂不知
朝觐		太乐署	宾礼、嘉礼	五方殊曲（燕、赵、秦、吴等地）	《慕容可汗》《吐谷浑》《部落稽》等	同上	暂不知
宴飨	四时宴飨、皇室诸种庆典	太乐署、鼓吹署	吉礼、嘉礼	太乐、总章、四夷歌舞（吴夷、东夷、西夷等地）	《真人代歌》《簸逻回歌》《部落稽》《钜鹿公主》《白净王太子》等	同上	角抵、百戏、跳丸等

① 如北魏的“禘祫之礼”禘（dì）祫（xiá），是吉礼的一种，即天子、诸侯等丧事之后在太庙中合祭的礼仪，包括祭先祖、合食、奉献供品等各类仪式过程。

② 注：制表文献参考自《魏书》《北史》《隋书》等。

（续表）

使用场合	所属仪式	所归官署	五礼归属	乐类	主要曲目	所属民族及风格	其他艺术形式
鼓吹		鼓吹署	吉礼、嘉礼、宾礼、军礼	太乐、总四夷歌舞、五方殊曲	《企喻歌》《真人代歌》《簸逻回歌》《部落稽》《兰陵王入阵曲》等	胡族为主	暂不知

上表可反映出三个方面的特征与变化：

首先，从机构上看，太乐署与鼓吹署的设置是从中原吸收而来的，涵盖了五礼中一系列用乐类型。这些类型中既有相同又有差异，相同的如在吉礼、嘉礼中都保留了太乐的使用。不同的是五方殊曲和四夷之乐共同纳入表演体系。这些类型上的相接与相异，说明了此时的特点是既有效法又有本民族的仪式和相关乐曲融入。

其次，在仪式上，祭祀天地、山川、四望、先祖等仪式既有鲜卑民族传统，又吸收了汉族的祭祀特点，风格上是鲜卑族和汉族的结合，说明在北魏前期，统治者已经意识到效仿的必要，在探索过程中保留了部分鲜卑的习俗，表中相关乐曲和乐舞表演的设定既是探索过程中的产物，也是胡汉杂糅特点形成的主观条件之一。

第三，北魏前期使用的这一套音乐，诸如上表中《真人代歌》等曲目的使用，说明了本为马上之乐带有浓重朔漠风格的音乐，因其本身是歌颂鲜卑民族的作品，统治者也是从当时实用价值的角度吸收和演奏的。

综上所述，当鲜卑统治中国北方汉族地区以后，宏观上说，胡族对汉族的音乐形态、行为方式、意识层面及其相互关联中，逐渐产生了整体意识和不同用乐风貌。微观上说，鲜卑的统治者对于中原文化中所蕴含的精神以及其中所隐含的制度和文化等方面功能上的作用也在不断进行调整。当中原地区与少数民族音乐融合之后，在其统治期间音乐是以鲜卑文化为根、汉族文化为叶的形态展开的。

2. 胡族音乐发展的礼制背景

（1）平城阶段胡族音乐的发展

胡族音乐主要是指少数民族迁徙而带来的非中原民族的音乐，南北朝时期，“胡”字一般指代中原以外的地区。这一阶段主要的胡族（包括外来）音乐作品

有[1]：

表2

地区名称	进入的时间	主要乐曲	乐器组合	所属礼制与特点
安国	北魏	《附萨单时》[2]	胡族乐器（箜篌、琵琶、筚篥、鼓等）汉族乐器（笛、箫等）	嘉礼、宾礼
康国	北魏	《戢殿农和正》[3]	胡族乐器（箜篌、琵琶、竖箜篌、筚篥、鼓等）汉族乐器（笛、箫等）	同上
西凉	北魏	《神白马》[4]	胡族乐器（卧箜篌、竖箜篌、五弦琵琶、筚篥、鼓等）汉族乐器（钟、磬、笛、箫等）	同上
悦般	北魏（约437年）	暂不知	暂不知	暂不知
龟兹	北魏（约383年）	《善善摩尼》[5]	胡族乐器（竖箜篌、琵琶、五弦、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、鸡娄鼓等） 汉族乐器（笛、箫、笙等）	嘉礼、宾礼

（2）洛阳阶段的胡族音乐

洛阳阶段胡族音乐的发展主要是依靠经济和社会的发展形成的。

第一，社会观念的转变。北魏孝文帝曾亲自执笔起草礼仪的标准规范。在音乐规模、仪式、观念上也糅合了大量鲜卑旧俗，以下三点反映了鲜卑民族引入汉族民俗的原因所在。

《魏书·礼志》中说："自永嘉扰攘，神州芜秽，礼坏乐崩。""人神歼殄。太祖南定燕赵，日不暇给，仍世征伐，务恢疆宇。"[6] 各种文化观念的不足体现出各

① 注：以下制表文献参考自《隋书》《旧唐书》《册府元龟》《乐府诗集》等。

② ［唐］魏征：《隋书》卷一五《志第一〇》，北京：中华书局，1973年。第380页："安国，歌曲有《附萨单时》……乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜拔等十种。"

③ ［唐］魏征：《隋书》卷一五《志第一〇》，北京：中华书局，1973年。第379—380页："（康国乐）歌曲有《戢殿农和正》……乐器有笛、正鼓、加鼓、铜拔等四种。"

④ ［唐］魏征：《隋书》卷一五《志第一〇》，北京：中华书局，1973年。第378页："《神白马》之类，生于胡戎……乐器有钟、磬、弹筝、挡筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等十九种。"

⑤ ［唐］魏征：《隋书》卷一五《志第一〇》，北京：中华书局，1973年。第379页："歌曲有《善善摩尼》……乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝等十五种。"

⑥ ［北齐］魏收：《魏书》卷一八〇《礼志一》，北京：中华书局，1974年，第2733页。

项制度的缺失。以上状况的出现是在政权更替之时不可避免的，特别是在改朝换代之时，作为外族进入还有一个恢复秩序的过程。尽管如此，少数民族入主中原后还是试图效仿中原文化方面的发展，目的是为证明其虽然是外族进入统治的，但仍然试图从文化方面向中原靠拢。

《隋书》卷一二也说："后魏天兴初，诏仪曹郎董谧撰朝飨仪，始制轩冕，未知古式，多违旧章。"① 这里反映出少数民族统治者在制定文化政策时对原先文化的探究心态与过程。

《隋书》卷一一也有相似的记载："后魏天兴六年，诏有司始制冠冕，各依品秩，以示等差，然未能皆得旧制。"② 这一系列记载表明，《魏书》中所说的"粗略""阙遗"，是鲜卑民族对汉族文化统治的不熟悉。这在隋代的记载中有呼应，即"天兴之岁，草创缮修，所造车服，多参胡制"。③ 天兴初年所定的乐歌、乐舞、乐器等基本是保留鲜卑旧俗而成，即所谓的"乐操土风，未改其俗"。道武帝拓跋珪于天兴初让汉族大夫邓渊制定官制和爵品，官名由他而定。因此，杂糅鲜卑旧俗与汉制而形成的天兴制度，一定程度上反映了拓跋珪本人既急于利用汉文化又欲保持本民族特质的实际态度。

第二，生产生活方式的变化。在经历平城阶段文化的吸收之后，洛阳时期的鲜卑人士把儒家、佛家、道家等宗教信仰融入了他们的生活之中，在孝文帝时期，就曾祭祀尧、舜、禹、周等帝王④，这是历史性的进步。洛阳时期也已经有鲜卑人开始吸收汉族诸如《周礼》⑤ 中的典章制度，完善其制度文化，平城时期还增加了《团扇歌》《陇上声》，舞蹈作品《火凤辞》等作品，在主推中原文化的基础之上还留有鲜卑民族固有的音乐传统，且一直影响到之后的"东魏—北齐"和"西魏—北周"两个时期，在汉族文化区域找到与鲜卑民族自身相对应的文化因素。

---

① ［唐］魏征：《隋书》卷一〇《志第五》，北京：中华书局，1973年，第195页。
② ［唐］魏征：《隋书》卷一一《志第六》，北京：中华书局，1973年，第238页。
③ ［唐］魏征：《隋书》卷一二《志第七》，北京：中华书局，1973年，第254页。
④ ［北齐］魏收：《魏书》卷一《序纪》，北京：中华书局，1974年。第1页："昔黄帝有二十五人，或内列诸华，或外分荒服，昌意少子，受封北土，国有大鲜卑山，因以为号。"可看到北魏统治者对中原所尊崇的黄帝等中原祭祀传统合法性的认可态度。
⑤ ［北齐］魏收：《魏书》卷七《高祖纪下》，北京：中华书局，1974年。第113页："议养老，又议肆上帝，禋于六宗之礼。"六宗，即古代祭祀的六神。

3. 胡族音乐代表作以及乐曲状况

鲜卑进入中原后把他们的音乐、舞蹈带入了黄河流域。虽然有很多已经遗失了，但也有一些作品被保存下来，且对中原地区产生了重要影响。此时期的主要代表作有①：

表3

乐曲名称	所用乐器及组合	表演场合与语言	流传时间
《簸逻回歌》②	胡族乐器（筚篥、曲项琵琶、羯鼓、笳、大角等）汉族乐器（如箫、笛、琴等）	郊庙、宴飨、朝觐场合；鲜卑语	北魏至唐
《真人代歌》③	胡族乐器与汉族乐器（同上）；北周之后与西凉乐所用乐器合奏	郊庙、宴飨、朝觐场合；鲜卑语	北魏至唐
《辇后大曲》④	胡族乐器（僭号、羯鼓、大角等）	宴飨场合；鲜卑语	北魏
《兰陵王入阵曲》⑤	乐舞表演为主，庆祝胜利，戴面具表演，胡族乐器中有角、筚篥、鼓等	乐舞表演；语言暂不知	北齐至唐

从上表中可看出，《簸逻回歌》和《真人代歌》是当时主要的胡乐代表作品。其中，《簸逻回歌》在隋唐音乐中仍占有重要地位。《辇后大曲》为鲜卑游牧民族演唱的歌曲。以上表中《真人代歌》为例，无论在北朝还是隋唐，它的流传都非常广泛。代歌在入宫廷之前，是鼓吹乐，马上奏之，入宫廷后才“时与丝竹合奏”，进于庙堂宴飨，对应吉礼、嘉礼、宾礼等仪式。之所以进入庙堂，是因为此时的丝竹乐器，大部分是随着北魏平定中山之后，伶官乐器屡经转徙遗散之后而得的留存。鲜卑统治者的用乐措施在草创阶段，由于无法准确使用和理解中原民族的金石之乐，就出现了胡族乐器杂糅加入到宫廷演奏的现象。

① 注：制表参考材料有《后汉书》《魏书》《隋书》《周书》等。

② ［唐］魏征：《隋书》卷一四《志第九》，北京：中华书局，1973年。第313页：“乐章皆阙，杂以簸逻回歌。”

③ ［北齐］魏收：《魏书》卷一〇九《乐志》，北京：中华书局，1974年。第2828页：“《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及群臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙、宴飨亦用之。”

④ ［北齐］魏收：《魏书》卷一〇四《列传九十二》，北京：中华书局，1974年。第2323页：“子孙僭号，以此歌为鼓吹辇后大曲。”

⑤ ［唐］李百药：《北齐书》卷一一《列传三》，北京：中华书局，1972年。第147页：“长恭免胄示之面，乃下弩手救之，于是大捷。武士共谣歌之，为兰陵王入阵曲是也。”

由此推导，从正的方面来说，北魏在平中山之时，初创阶段的乐工、器物、乐谱、歌词都不完备。北魏迁洛后对于拓跋旧物都以代、北为称，两唐的乐志中都说过北歌是“燕魏之际鲜卑歌”。因此，是否可以推测，所谓“鲜卑歌”是针对于鲜卑各部之乐而言的歌曲，包括代歌在内。

从反的方面来看，上文提及的《真人代歌》，原有150章，由于只有鲜卑音而无汉译，能理解者较少，到唐代时仅剩53章，且可解者只有6章。尽管唐代尚存可解者6章，但因唐代距拓跋氏年代已远，音乐变化很大，到唐代之时，尚有家族演唱和传授鲜卑歌曲。据《新唐书·礼乐志》记载，“贞观中，将军侯贵昌，并州人，世传北歌，诏隶太乐”。[①] 从文献可知，并州（属今山西地区）的侯氏将军世代传习《北歌》，后奉诏到朝廷进行演奏演唱。是否可推断，鲜卑乐入礼乐的实质性内涵到唐代一直有所体现，类似于《北歌》的音乐作品，直至唐代仍然是其宫廷音乐中的组成部分之一。由此可反向思考，唐代宫廷音乐中的“北狄乐”可能也曾保有鲜卑《真人代歌》的风格，但可能由于年代久远，此时作品的含义也已只知其音而不知其意了。因为两唐乐志所说的代歌也不一定反映的就是北魏的作品原貌。也或许存在另一种可能，即北魏的鲜卑乐和北狄乐是按照道武帝个人意志进行编创的，目的在于歌功颂德，而不是制度下的规定为用。因为从目前的文献查找，只能找到邓渊一人[②]。邓渊曾奉命定律吕，协音乐，因此对于乐曲的渊源还值得再推敲。

综上所述，当鲜卑民族入主中原、建立国家之后，其民族的音乐随之被纳入宫廷，其中的乐曲并非时时为用，只有在仪式的时候才会作为一种诉求赋予其乐制和礼制的双重意义，仪式本身具有特定的意义，与之相符的乐也有不同的礼的属性和社会认同。

（二）汉魏以降礼乐观念与北朝礼乐发展的渊源关系

汉魏至南北朝期间是礼乐发展变革和互融的重要时期，其表现在不同时期各个朝代具有特色的音乐文化发展，在雅乐和非雅乐之间有许多内在的关联，因此，探究其中的渊源关系有助于我们更好地了解这一时期的礼乐制度和礼乐形态。

---

① ［宋］欧阳修，宋祁等：《新唐书》卷二二，北京：中华书局，1975年，第479页。

② ［北齐］魏收：《魏书》卷二，北京：中华书局，1974年。第33页：“诏尚书吏部郎中邓渊典官制，立爵品，定律吕，协音乐……”

1. 北朝对周代乐制的吸收及其在五礼中的分属状况

众所周知，周公制礼作乐使礼乐制度形成规范，这些礼制仪式具有多种类型的意义，周代之后礼乐制度和礼乐观念都未消解，且一直在社会的发展中被认同。秦汉以来从国家到民间依然存在礼仪及其用乐诉求。

《周礼》是一部记载周代官制的书籍，我们能从《周礼》中看到它所呈现的千余人的王室礼乐规模。《周礼》成为礼乐文化传承发展的重要参照，并一以贯之。《周礼》总的来说叙述了包括乐人、乐官的分类和王室音乐分封等方面内容。这种王室的规定，在地方的诸侯中也同样适用。在宫廷礼乐方面，诸侯国的乐人经过训练以后按照宫廷的标准上行下效，保证了雅乐类型在该阶段发展的严格执行，周王室的音乐在下移的过程中不单只有礼乐发展，在非雅乐中也有所承继，且显现出部落方国氏族群体的用乐意义。比如《仪礼》中所记载的仪式所用非雅乐类型就与《周礼》中的一些用乐相通，在吸收过程中也依此标准进行，因此也就自然地推动了另一品类（非雅乐）的发展，由此，雅乐和非雅乐两条脉络并行发展。

周代乐制改革主要有几种原因：西周建国后，建立了有关音乐的新标准，这就是周公的制礼作乐。诸如用《云门》祭天、《咸池》祭地、《大韶》祭四望、《大夏》祭山川、《大濩》祭先妣等。这是《周礼》早期对殷商先祖之乐的吸收利用，在其定鼎天下后，又作新乐代之。《周礼》中所提出的音乐标准一直保存在后代的典章类文献中。

北朝音乐的发展表现在入主中原以后，将自身音乐特点融入到了中原民族地区。疏勒、天竺、康国等音乐纷纷传入中原，并带来了诸如筚篥、曲项琵琶、羯鼓等乐器，包括《敕勒歌》《木兰辞》等在内的少数民族歌谣都被广为流传。南北朝时期的音乐特征，大体上与它所依附的时代背景有一定的关联，而这种关联是从五胡十六国时期开始慢慢形成的。

2. 十六国、北朝以来的少数民族音乐与中原礼乐的融入

十六国、北朝时期的少数民族是随着丝绸之路的开通而开始逐步向中原迁徙的。至汉代以后，非中原民族也开始有所迁入。诸如《周书》中曾记载，与长安交往的西域国主要有高昌、都善、焉耆、龟兹、于阗、嚈哒、粟特、安息、波斯等。史料中也多见各国使者前往长安的记载。来自这些地区的使者会把具有自己

民族特色的文化和音乐带到中原地区，同时也把他们在中原地区看到的文化和音乐形式传回他们自己生活的地方，形成一种文化的双向交流。

丝绸之路的开通为十六国、北朝时期的中原地区与西域民族的交流发展提供了便利，仅在当时的长安城，就有许多西域人士。当时在宫廷中（如宴飨场合）就有使用曲项琵琶、筚篥、竖箜篌、鼓等胡族乐器，这些音乐在初期进入的时候是较为纯正的少数民族音乐，可能在后来汉化的过程中发生了转变。因此，当西域胡商进入中原后，为胡乐的传入提供了市场，使得西域音乐在此时此地得到了传播，传播的方式中胡商、胡人的流入是浅层表达，国家的胡族文化倾向是深层积淀。

3. 北魏至北周胡乐渐融的过程

北魏至北周时期有多次议乐，如下表所示①：

表4

时间	主要参与者	主要成果	是否形成固定形制	前后层次关系
北魏 道武帝时期 （约396年）	道武帝	破中山，获乐器	暂无	魏晋雅乐的进入与获取
北魏 孝文帝时期 （约491年）	孝文帝	稽古复礼，乐正《雅》《颂》②	是	将雅乐置于宫廷较高位置，在获乐器、乐工的基础上进行的官职调整
北魏 孝文帝时期 （约492年）	孝文帝	厘定雅乐，整修八音乐器③	是	中原金石之乐的认定与胡族乐器的融合
北魏 孝文帝时期 （约494年）	孝文帝	定笛律	暂不知	对乐律的改革开始
北魏 孝文帝迁洛后 （约534年）	孝文帝、祖珽等	定正声、宫悬之器，保留了天兴所定的乐队编制（即洛阳旧乐）	是	在前期的基础上有所扬弃
北齐（东魏）	曹妙达以及其后人曹保、曹纲等人	琵琶风靡于长安地区	不确定	民族融合进一步加深，胡汉杂陈的程度加深

① 注：制表材料源于《隋书》《魏书》《北齐书》《北史》等。

② 《魏书》，第2829页："今方厘革时弊，稽古复礼，庶令乐正雅颂，各得其宜。"

③ ［北齐］魏收：《魏书》卷五三《李冲传》，北京：中华书局，1974年。第1181页："及议礼仪律令，润饰辞旨。"

（续表）

时间	主要参与者	主要成果	是否形成固定形制	前后层次关系
北周（西魏）	何妥、何海、安万通、安马驹等人	龟兹、疏勒、安国、康国等音乐聚集到了长安	不确定	隋七部伎、唐九部伎形成的先声

根据材料，从公元396年以后，北魏音乐风格特点等方面，与魏晋时期相比，它的形态已按照类型分出泾渭，后逐渐发展成体系。当北魏用“戎华兼采”的体制来改革音乐，并建立起来用于五礼仪式的场合之中。该时期的体制被重新定义，在宫廷和社会生活中的礼乐文明层面上寻求群体性认同，因此就有了上述议乐和管理的一系列过程。

综上所述，魏晋南北朝时期随着胡族进入中原，他们与汉人杂居，本民族的文化习惯与汉族文化相互碰撞、相互影响，胡族人士既学习汉族的礼仪礼俗，又将少数民族的文化传播中原，入主中原的少数民族在尝试学习中原文化的同时，一直对自身的文化有所保留和遵循，后随着北魏孝文帝的迁都有了差异。

（三）“以胡入雅”的礼乐观念的礼制显现

礼制和乐制是礼乐发展两条重要的脉络，礼制、礼制仪式对乐制、乐制类型的发展提供了强大的制度支撑。作为礼乐发展的核心因素，礼制仪式对音乐的呈现面貌、风格、模式等方面的发展有引导作用，反过来又可以从乐制、乐制类型中看到礼制、礼制仪式的显现，在这种显现中逐步形成了“以胡入雅”的礼乐观念，这在不同礼制类型中均有体现。

1. 北魏西郊祭天仪式的反哺体现的吉礼特点

北魏一直存在祭天的仪式，早在太祖天兴年间就已开始，在魏晋之时已经有胡民族的多种形态进入，天兴年间的仪式，与仪式相须的乐曲、乐律、乐调以及使用场合等都有参照中原地区的特点，那时的祭天仪式还有一些胡汉交融的痕迹：《魏书·礼志四》中说：“太祖天兴二年，命礼官捃采古事，制三驾卤簿。……惟四月郊天，帝常亲行，乐加钟悬，以为迎送之节焉。”① 这里说明了天兴年间的祭祀已经有了卤簿陪行、乐器奏乐的形态，包括使用中原金石乐器等在

① ［北齐］魏收：《魏书》卷一〇八之四，北京：中华书局，1974年，第2813页。

内的祭天形式，是祭天仪式在北魏初步的发展。这些仪式不断与社会发展紧密联系，目的都是适应当时的需要。

值得注意的是，北魏建国后，天赐二年① 的西郊祭天仪式有所不同，这种仪式回归到了鲜卑祭祀的风俗，此种祭祀的回归，记载的是从盛乐到平城初期的情形，具体情况和仪式特点如下②：

表5

祭祀场合与地点	组成类别	组合与仪式特点
西郊祭天（吉礼）③	车马、车旗	车旗为黑色
	马队、车队	两千余马队，车队中有可移动的大辇与小辇，共五层，共计二至三百人
	坛台	方坛一个
	门	六宫从黑门入；朝臣从青门入
	仪仗（卤簿）	三驾卤簿④（中、小驾，大驾被废止）
		方阵卤簿⑤（游牧的传统方式，内外共四圈，举五种颜色的旌旗）
	乐队⑥	马上马下做鼓吹

表6

程序形式	体现的文化形态与特点
绕坛⑦	骑马绕坛 皇帝朝南面，内朝百官朝靠内北面，外宾百官朝靠外的背面；女巫朝东、西二面；皇子在女巫以南和北面
祭祀⑧	女巫执鼓，摇鼓，祭
朝臣拜⑨	执酒，随帝拜
杀牲⑩	牛马，牲坛一个
皇族拜⑪（帝子为主）	执酒，随帝拜

① 《魏书》卷一〇八之一，第2811页："天赐二年夏四月，复祀天于西郊，为方坛一，置木主七于上。"
② 注：制表根据《魏书》等文献记载。
③ 《魏书》卷一〇八之一，第2736页"祭之日，帝御大驾，百官及宾国诸部大人毕从至郊所。"
④ 《魏书》卷一〇八之四，第2813页："命礼官捃采古事，制三驾卤簿。"
⑤ 《魏书》，第2813—2814页："天赐二年初，改大驾鱼丽雁行，更为方阵卤簿。"
⑥ 《魏书》，第2813页："鸣葭唱，上下作鼓吹。军戎、大祠则设之。"
⑦ ［南梁］萧子显：《南齐书》卷五七《胡虏传》，北京：中华书局，1974年。第991页："宏与伪公卿从二十余骑戎服绕坛，宏一周，公卿七匝，谓之蹋坛。"
⑧ ［北齐］魏收：《魏书》卷一〇八之一，北京：中华书局，1974年。第2736页："女巫执鼓，立于陛之东，西面。选帝之十族子弟七人执酒，在巫南，西面北上。女巫升坛，摇鼓。"
⑨ 《魏书》卷一〇八之一，第2736页："帝拜，……百官内外尽拜。"
⑩ 《魏书》，第2736页："复拜。拜讫，乃杀牲。"
⑪ 《魏书》，第2736页："执酒七人西向，以酒洒天神主……"

综上，表格中所记天赐二年西郊祭天仪式中的骑马绕行和女巫祭祀的礼制仪式反映出在对待特定祭祀时，礼制仪式的类型与乐制仪式的程序和比例也会发生改变，此处的创制是将先前原有的仪式程序和乐制仪式类型固化，并恢复了本身鲜卑民族留存的习俗。尽管这种祭祀的回归持续的时间不长，但我们可以推测，如果不是因为此时统治者的需要，也许天兴年间存在的仪式可能会被一直沿用，天赐年间祭祀的回归体现出的更多是仪式用乐的改变和文化内涵的转变。内涵的转变原因在于以下几点：一是女巫祭祀在汉代已经开始出现，女巫在仪式过程中负责礼法、典礼方面的职责，尤其在上文所说的祭祀山川求神明庇佑的祭祀仪式中体现得更为明显。女巫祭祀的复归反映了北魏对汉以来的女巫祭祀的承接关系。二是诸如骑马绕行有很明显的胡族祭祀特点，这和他们从和林格尔迁徙以来一直保留的民俗有很大的关系。因为在五胡十六国时期，东胡的乌桓和鲜卑民族有同源的特点，所以鲜卑拓跋也有吸收借鉴的可能。三是《史记》中就曾说到过汉武帝时期匈奴有类似的女巫祭祀：《史记》中有“大会蹛林”[①]的记载。虽然笔者现在还未找到匈奴民族祭祀的具体仪式材料，但目前至少可以知道，北方匈奴民族对汉代的影响很大，因此，也许可推论鲜卑旧俗的祭天形式是受到匈奴文化的影响而形成的，尽管中原地区也有祭天的习俗，但此时的祭祀更多的是回归鲜卑的旧俗。

此外，《魏书·高车传》记载：“喜致震霆。每震则叫呼射天而弃之移去。……燃火，拔刀，女巫祝说，似如中国祓除，而群队驰马旋绕，百匝乃止。”[②] “喜致震霆”是说喜闻第一声雷声，然后天神开恩，春回大地；同时全部落都要举行呼叫射天之礼，以消灾避祸。古代游牧民族对雷电的敬畏实际上也是对天神的敬畏和祭祀。上文中说的高车（今新疆维吾尔自治区）祭天仪式与鲜卑的祭祀应该是有相似之处，说明了自两汉、五胡以来西北少数民族许多文化都是互相交织的，呈现出某些方面的文化共性。

《魏书·高车传》里还说到：“高宗时，五部高车合聚祭天，众至数万。大

---

① ［汉］司马迁《史记》卷一一〇，北京：中华书局，1959年。第2893页：“颜师古云：‘蹛者，绕林而祭也。鲜卑之俗，自古相传’……”

② ［北齐］魏收：《魏书》卷一〇三，北京：中华书局，1974年，第2308页。

会，走马杀牲，游绕歌吟忻忻。”[1] 在这条史料中，笔者认为除了有祭天仪式，可能还包括了别的仪式和文化成分。这是因为：第一，材料中说的应该不止是祭天仪式，因为它除了走马游绕，还有杀牲和歌吟，加之“忻”字本身有放飞心情之意，会不会和表演有关，还值得推敲和丰富材料。第二，史料里除了祭天仪式，可能还有其他为之服务的祭祀仪式，可能不局限于祭天一种仪式。文献中说的高车大致的地理位置相当于现在新疆维吾尔自治区，文献中形容的可能类似于今天新疆维吾尔族的木卡姆，因为木卡姆不仅仅代表着一种集会歌舞表演，有时也带有仪式的作用，具有特定意义，而不限于传统意义上的表演成分。

这是因为：维吾尔族最主要的来源一是来自蒙古草原的回纥（回纥源于名为丁零或称铁勒的游牧部落，早在公元前三世纪，铁勒人就活跃于蒙古草原和南西伯利亚地区，铁勒人自汉代以来受到过匈奴、鲜卑等民族的统治，以游牧和狩猎为生[2]），二是来自南疆绿洲，这两拨民族在约公元840年（公元7世纪，大约为回纥和唐朝建立关系之时）的时候汇集，最后到十六世纪（1762年清朝设了伊犁将军府），逐步形成现在的维吾尔族雏形。

新疆地区一直流传的麦西来普（木卡姆表演的一部分，加之因为麦西来普就有聚会的意思）源于西域土著民族文化，又深受伊斯兰文化的影响。此外，也有的专家认为，维吾尔民族祖先早期就是从事渔猎、畜牧生活的。所以，在此生活场所（诸如旷野、山间、草地、场院之地）即兴辅之以仪式也不是没有可能。

从社会层面看，复归祭祀表层的背后，西郊祭天其各方面转变是相互联系的整体。同时，西郊祭祀回归也是一种结构化的体现，包括卤簿的改变和女巫的复兴都说明天赐二年鲜卑旧制恢复是在内部需求和外部因素变化的双重作用下，在对象和仪式之间通过实践得以表达复归祭祀的精神。统治者以鲜卑旧俗取代天兴初汉制与鲜卑旧俗混合的制度，也体现了在发展汉文化的同时必须兼顾鲜卑旧俗的文化心态。笔者认为，仪式和音乐的发展，不论是复归还是进步，都体现出在社会背景以及礼制影响下互相渗透的结果，当它与政治发展有偏差的时候，就会出现符合当时社会发展和需求的制度，这就是为什么会出现天赐二年旧制回归的原因所在。

---

① 《魏书》，第2309页。

② 参见杨建新主编：《中国西北少数民族通史·南北朝卷》，北京：民族出版社，2009年，第145—171页。

2. 鼓吹乐在军礼中的乐制特点

表7

鼓吹乐在北朝时期的发展过程①			
时间	主要事件与变化	乐制过程与变化特点	所用场合
天兴（403）	北魏皇帝将鼓吹乐赠与有功之臣	制新曲，诏太乐、总章	吉礼、嘉礼、宾礼、军礼
太和（477）②	正音声	将四夷歌舞增列于太乐	嘉礼、宾礼
太和（481）③	修订乐章	四夷乐与金石之乐共同发展	吉礼、嘉礼、宾礼、
永平（510）④	重修鼓吹	增修杂伎、角抵、鱼龙、跳丸、五案	嘉礼、宾礼
永安（532）	整理乐部	对乐部进行整理和分立的音乐实践	暂不知

在古代的社会生活中，鼓吹乐作为五礼的一部分，并作为与仪式相须的音乐体现出一定的文化意义，《周礼》中对于鼓吹就有详细记载："王执路鼓、诸侯执贲鼓、军将执晋鼓、师帅执提……"⑤ 说明早在周代就已经有了军乐的礼仪及其用乐，因此，鼓吹乐的使用与其反映的军礼特点也是不容忽视的。

北魏孝文帝太和年间，随着少数民族与汉族文化的不断交融，鼓吹乐也得到了新的发展。鼓吹乐属于军礼的范围，军礼的概念及内容在汉魏时就已出现，北朝军礼的部分内容，是对汉魏的继承与发展。南北朝时期南北鼓吹乐互相融合，新的鼓吹音乐风格由此形成。一些较为古老的民间歌曲和器乐曲，被此时的统治阶级采用，填入新的歌词，用在宴会、娱乐、庆典等诸多场合。这些都为隋唐燕乐的发展储备了丰富的音乐资源。

3. 凶礼及其乐制特点

以治丧、丧葬等行为为目的的礼和礼制称为凶礼，这是五礼制度中不可或缺的一种礼制类型。南北朝时期，凶礼也反映了礼制类型及其文化的显现。

以北齐、南梁凶礼的比较为例：

① 制表文献参考《魏书》《北齐书》《隋书》等。
② ［北齐］魏收：《魏书》卷一〇九，北京：中华书局，1974年。第2828页："方乐之制及四夷歌舞。"
③ 《魏书》，第2831页："复有吴夷、东夷、西戎之舞。"
④ 《魏书》，第2828页："增修杂伎，造五兵、角抵、麒麟……五案以备百戏。"
⑤ 钱玄等译著：《周礼》，长沙：岳麓书社，2001年，第264页。

表8

时代	目的与对象	有无乐队	区别
北齐（北朝）	哀悼、祭祀；皇族、重臣、贵族	有；且备仪仗	诸如皇帝①、家族②的丧礼是需要通过系列程序执行
南梁（南朝）	哀悼；普通老百姓	暂不知	民间凶礼③的丧礼简化执行

从北齐的凶礼中，我们可以看到朝廷和士族、家族对它的尊崇，从南梁的凶礼中我们可看到民间凶礼的疏略简化，两者之间虽无直接的联系，但我们仍然可以分析，礼制和礼制类型的实践是相对应的，这是二者的共同之处，这是其一。其二，凶礼的实践也是与礼俗相通的，主要体现在礼制仪式的行为上，这种模式的使用既具有礼的属性又能体现乐的观念，包括上层社会的乐制使用和下层阶级的社会民俗，都对整个南北朝社会产生了影响。因此，无论针对于哪种祭祀对象，乐制是礼制类型向社会各阶层释放出礼俗信号的重要通道，乐制的实践是对礼制、礼制类型连接作用的直接体现，只有两者合一才能准确体现它们作为有机整体结构存在的标准，这也是五礼体系的发展的延续。南朝与北朝发展的差异不局限于凶礼，同时期的南朝也有其自身的礼乐形态。

4. 南朝同时期相对应的礼乐形态

当北朝一步步融入中原地区之时，南朝也在发展其礼乐。以南朝梁武帝为例，梁武帝在雅乐登歌中加进了非雅乐成分，从而使得二者合流。在非雅乐中还有百戏、佛曲等种类的加入，有的还进入了庙堂，这是值得我们注意的。笔者认为，梁武帝的举措在于模糊雅乐和非雅乐之间的界限。前朝的非雅乐类型和今时的雅乐类型兼用，也使得许多汉晋以来的音乐被重新吸收和使用。这在一些同名的曲目中可看到其差异和变化④：

① 《北史》卷四三，第1592页："凶礼多见讯访，敕撰哀策。"

② 《北齐书》卷三五，第465页："夫丧，诸子多幼弱，广延师友，或亲自教授。内外亲属有吉凶礼制，多取则焉。"

③ ［唐］姚思廉：《梁书》卷二五，北京：中华书局，1973年。第378页："时人间丧事，多不遵礼，朝终夕殡，相尚以速。"

④ 注：制表文献参考《通典》《隋书》《乐府诗集》等。

表9

时间	北朝(魏)	南朝(梁)	隋朝
乐曲名称	白净皇太子	大白净皇太子①	白净皇太子
		小白净皇太子	
乐曲风格	胡曲	胡曲	胡曲
语言	鲜卑	暂不确定	暂不知

从表层上说，上述列举的歌曲曲名的变化已经开始由最初的代歌形式（可见第一节文章叙述）开始向语言和规模的转变了，具体意思也尚不明确，可能只是保留了其曲牌名称，以旧曲填新词的方式发展，在层次上变得更加丰富了。

从深层次说，自周公制礼作乐之始，就将乐分为礼乐和俗乐，对应仪式和非仪式为用，用于仪式的是礼乐，不用于仪式且相对自由的为俗乐。

南朝梁时期，包括清商乐在内的音乐是雅俗合奏、典宴兼之的音乐，说明南朝梁时期，对当时音乐界限的划分并不十分明确，梁武帝所界定的“雅乐”或许不再是之前传统观念的雅乐，可能是偏向于有燕乐风格的清商乐，当同时期的北方正在风靡胡乐胡声的时候，梁武帝又将清商这种具有汉族风格的音乐同时加入胡族文化因素。所以，笔者以为，梁武帝对音乐的界限划分不那么明确的原因在于，这是针对胡曲之外中原音乐而言的，因此都把它纳入到了礼乐体系。也就是说，我们可以看到，在此时期的“以胡入雅”的音乐状态下，天竺、西域而来的“胡乐”音乐也同样被认为具有正乐风格，尽管信仰与文化背景并不一致，但就如北周灭佛的周武帝一样，其音乐中也存在大量胡曲。

此一时期内，雅、胡乐交流频繁，可看到北朝时期“以胡入雅”的情形均较南朝强烈。其实，“以胡入雅”的意义在于它有核心为用和整体为用的双重属性。“胡”的非中原音乐，是核心，“雅”是中原音乐，是整体。胡乐在此时大举来到中国，北朝对于胡乐的吸收，除了政治的考量安排之外，也是“乐操土风”的自然需求。

二、北朝礼乐观念与制度的发展过程

（一）北魏的礼乐观念与礼乐制度概况

北魏时期，其音乐的发展整体是胡汉共存。笔者以为，出现这种样态原因一

① ［五代］刘昫：《旧唐书》卷二九，北京：中华书局，1975年。第1072页：“梁乐府鼓吹又有大白净皇太子、小白净皇太子、企喻等曲。”“隋鼓吹有白净皇太子曲，与北歌校之，其音皆异。”

是拓跋氏在汉化过程中受到社会背景因素的影响，二是此时汉族留存的音乐在战乱中历经辗转，在一定时间内还没有完全地在整体上被吸收和利用。

1. 北魏“乐操土风”的礼乐观念

首先，北魏胡乐的发展与中西贸易的繁荣程度有关。胡乐的构成主要是由鲜卑族自身和西域音乐的进入两部分组成的。而西域音乐的传播更多地涉及了贸易、战争等多方面的因素。

其次，来自西域的胡人、商人迁到洛阳以后，伴随着贸易的交流而展开了对音乐文化的渗透，为胡乐入居中原创设了人文条件。胡族音乐中包括北狄、鲜卑等音乐。如此便构成了宫廷伎乐来源的基础，此时的胡乐东渐是没有经过过多汉化改造而开始传播的。

再次，北魏初期宫廷中胡乐所占比重较大，大量西域胡乐被使用，随着胡汉的交流，统治者开始将中原的乐器、乐曲、乐调加入，戎华兼采。《魏书·乐志》记载：“太武皇帝破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲，工伎相传，间有施用。”① 这里说的是太武帝时期获得了一部分雅乐的资料，笔者推论，这些资料可能与西晋雅乐有关，即是鲜卑慕容将十六国时期的乐器、乐工掠夺而来的，随着建国便流入了北魏，之后历经北魏迁都洛阳。至永熙二年（533）时，依然有作品用于宫廷的相关仪式，而这些在宫廷演奏的音乐已受西域胡乐的影响有一定时间了。

北魏末期，统治者开始注意礼乐的文化功能。需要指出的是，当时是文明太后临朝专政，于是有了诏定乐章的举措。同时，自北魏宣武帝（500—516）开始，琵琶、箜篌等胡乐便逐渐成为宫廷音乐主流，也正是在这个时期，竖箜篌等乐器的地位逐渐得到提升。之后，随着太和十五年冬，孝文帝下诏“稽古复礼”，开始在太和十六年（492）对乐制进行改革。即“礼乐之道，自古所先，故圣王作乐以和中，制礼以防外。……至乃箫韶九奏，凤皇来仪；击石拊石，百兽率舞。”② 通过此诏，我们可以看到，礼乐的功能与仪式紧密相连，进一步说明了礼乐为用的前提是仪式，在中土地区其仪式的层级分属是由礼制所决定的，礼乐中的雅乐类型与非雅乐类型也与特定的承祀对象、仪式相须为用，非雅乐也逐步在

① ［北齐］魏收：《魏书》卷一〇九《乐志》，北京：中华书局，1974年，第2841页。
② 《魏书》卷一〇九，第2829页。

嘉礼、军礼等仪式中为用。

2. 北魏主要的音乐作品与类型分属

北魏的宫廷音乐机构创立时间为拓跋珪的天兴元年（398）。立国以后宫廷音乐官署的归属一共经历了三次变化，即道武帝年间、孝文帝初年、孝文帝末年至宣武帝初年。且在宣武帝后便一直延续此制，三次变化也形成了北魏乐署起先归属尚书省→转归中书省→回归尚书省的发展脉络。

北魏的音乐类别主要分为以下几类①：

表10

乐类	所奏乐曲	使用场合	类型分属与乐官分属	五礼归属
宗庙乐②	《皇始》《王夏》《维皇》等	祭先祖、山川	雅乐	吉礼
郊祀乐	《神曲》《神祚》《陛步》《总章》《八佾》《天祚》等	皇帝出入、行礼；西郊祭天；东庙祭祀；南郊圜丘；北郊祭地等	雅乐；协律中郎、协律郎（归太乐令、太常卿）	吉礼
宴飨乐③	《真人代歌》《簸逻回歌》等	郊庙、宴飨	雅乐；太乐祭酒（归太乐令）	吉礼、嘉礼、宾礼
掖庭乐	暂不知	掖庭，后宫等	暂不知	嘉礼
鼓吹乐	暂不知	郊庙、宴飨等	雅乐、非雅乐；太乐博士、太乐典录（归太乐令、太常卿）	吉礼、宾礼、军礼
夷舞方国乐	“五方”“四夷”之乐④	宾礼、嘉礼等	雅乐、非雅乐；	嘉礼、宾礼
百戏散乐	《五兵》《角》《五案》等	掖庭、四夷方国等	非雅乐；协律郎（归太乐令、太常卿）	暂不知

通过列表可知，郊祀乐中使用鼓吹乐，是这一时期胡汉交融的例证，北魏作为汉晋的延续，在礼乐的规定中参照了周代的郊祀用乐系统，但由于其民族的特

① 注：制表文献参考《魏书》等。

② ［北齐］魏收：《魏书》卷一〇九《乐志》，北京：中华书局，1974年。第2841页：“今日所有王夏、肆夏之属二十三曲，犹得击奏。”

③ 《魏书》，第2828页：“正月上日，飨群臣，宣布政教，备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音……四时飨会亦用焉。”

④ 《魏书》卷一〇九，第2828页：“其事弥缺，然方乐之制及四夷歌舞。”

性，加之入主中原经历战乱，所以在当时的郊祀场合将所获的乐器都使用上。《隋书·音乐志》中也说："晋氏不纲，魏图将霸，道武克中山，太武平统万，或得其宫悬，或收其古乐，于时经营是迫，雅器斯寝。……莫不各扬庙舞，自造郊歌，宣畅功德……"① 所以，此时的鲜卑民族开始逐步和汉民族交流，他们想在制礼作乐的过程中通过改造，力求与中原文化及其思潮靠近。因此，郊祀乐用鼓吹经历了从借鉴到原创再到扬弃的阶段，在这个过程中也就有很多胡汉交叉的歌曲、舞曲、乐器都被使用了。直到后来，同时期的南朝也在转型中借鉴了北朝的举措，到南朝梁时开始有依据月令创制雅乐十二曲且所用的乐悬对应多种最高礼制仪式的样态，这是雅乐改革的具体体现。

3. 北魏胡乐传播的意义

就北魏时期来说，笔者以为，第一，少数民族政权的建立推动了胡乐的传播，胡乐推动了北朝礼乐胡汉杂糅观念的形成。北周武帝时，龟兹、疏勒、安国、康国等音乐汇聚长安。直至唐高祖使用九部乐，说明了胡乐一直延续到唐朝并影响了其礼乐观念的变化；第二，北魏至北齐、北周是胡乐大发展的时期，此时胡乐的内涵不仅包括鲜卑民族自身的音乐，也包括当时所出现的多乐部。这些胡乐在进入之初是俗乐形态，但进入之后，经过乐部的发展，逐渐形成了传承的规范且为后代所用，这些无疑与北魏时期的胡乐发展有重大关系。

包括"宫悬正乐"在内的宫廷音乐还要兼奏"燕、赵、秦、吴""五方殊俗"的曲调，这些曲调用于"四时飨会"的场合，伴随之后孝文帝在文化上实行汉化政策，当时太乐中的"方乐""四夷歌舞"都体现了胡乐入雅乐的事实，最后有祖莹等人对雅乐、清商乐、四夷歌舞做了全面的调整。可见，雅乐中吸收了胡乐的因素，"以胡入雅"的状况在当时不足为奇，且更深层次地反映了三个方面的特点：第一，宫廷音乐中有了郊庙乐、朝会乐的分支，就有了雅乐和非雅乐两条脉络的发展；第二，随着北魏先后灭了北凉、北燕等国，这些国家留下来的包括龟兹、西凉、疏勒、康国、高丽等音乐品类在中原开始流行；第三，孝文帝迁洛后发展的"洛阳旧乐"为隋代的乐部建设奠定了基础。

北魏之后，宫廷音乐被北齐、北周所继承，具有"登歌之奏，协鲜卑之

① ［唐］魏征：《隋书》卷一三《志第八》，北京：中华书局，1975年，第286—287页。

音”[1] 的特点。这和文献中记载的“周、齐旧乐多涉胡戎之伎”[2] 有相似与对应的特点，说明鲜卑统治者在学习中原之时也是在探索之中不断变化的。

（二）东魏、北齐礼乐观念的承接与转变

东魏（534—550）迁都邺城，学术文化中心转移，北魏太和以来积累的文明成果汇集邺城，主要以音乐家祖珽、崔季铮等人的贡献反映出北齐的音乐文化。在北朝五代中，除北齐外其他四代政权统治者均为鲜卑族。北齐政权存在于公元550年至公元577年，北魏宫廷音乐多年的建设为北齐音乐机构设置铺下了良好基础。

《隋书》中对北齐音乐机构的记载：“有博士、协律郎、八书博士等员。统诸陵、太庙、太乐、衣冠、鼓吹、太祝、太史、太医、廪牺、太宰等署令、丞。而太庙兼领郊祠、崇虚二局丞，太乐兼领清商部丞，鼓吹兼领黄户局丞，太史兼领灵台、太卜二局丞。”[3] 从文献记载中可以看出，博士掌管礼制方面的事务；协律郎掌管监调律吕音乐；太乐掌管用乐和行礼等方面的事务，兼掌管清商；鼓吹掌管鼓吹乐人等方面的事务，兼管理黄户局。这些机构承载接衍中原的管理机制，却又仍然可以有自己本民族的东西在其间，也是自北魏以来的延续。

北齐宫廷雅乐的特点是延续北魏而形成的。到永熙年间，戎华兼采。随着宫悬乐器的设立，到北齐之时，都是承袭这一套音乐传统。到后期，北齐的音乐中仍然有浓重的胡乐风格。如北齐文宣帝即位时，其既尊崇孔子儒风，又继续发展胡服，从总的趋势和上层来看，保持了胡族文化的发展。再如高欢统治时期，对《无愁曲》《敕勒歌》等在内的作品非常重视，笔者分析，对作品重视的原因可能有二，一是出于喜爱，二是可能为保存胡族作品而作的规定曲目。北齐胡乐的入华，不仅是因为胡族乐器本身的民族特质，更多的是因为其在礼乐观念意义上通过乐器、乐曲等诸种事物产生了影响。由此可见，东魏、北齐的音乐。从流行程度和范围上看，帝王的偏爱有很大的决定作用和社会效益，往往上行下效，带动整个社会的倾向，从文襄帝高澄到后主高纬越来越重视胡乐。因此，鲜卑人在与汉族长期相处过程中逐渐形成了既有鲜卑人的根基的一面，又有受汉族文化影响的一面。从文化和习俗考察某个具体人物时不易区分胡族汉族的属性，往往兼具两种身份。

---

① ［唐］魏征：《隋书》卷一三《志第八》，北京：中华书局，1975年，第287页。
② ［五代］刘昫：《旧唐书》卷七九，北京：中华书局，1975年，第2710页。
③ ［唐］魏征：《隋书》卷二七《百官中》，北京：中华书局，1973年，第755页。

（三）西魏、北周的礼乐观念和制度的发展脉络

公元535年，随着宇文泰的建国，他依据周、汉时期典章制度的传统重新修订了相对完备的官制。宇文泰在制度文化上实行汉化的原因是基于他在思想观念上以儒家治国平天下的志向励精图治，随着北魏时期已经有一定的积累与转换，所以到这一时期则显现进一步融合与成熟的样态，由此，宇文泰开始进一步协调鲜卑民族和汉族的关系，使得其价值观念得到进一步融合。

西魏（534—556）恭帝（554—558）年间是音乐建设的又一个重要阶段。随着南梁音乐流入西魏，为西魏音乐注入了新的养料。《隋书》载："及建六官，乃诏曰：'六乐尚矣，其声歌之节，舞蹈之容，寂寥已绝，不可得而详也。'"①

北周（557—581）在音乐上的建设以明帝和武帝两位君主最为突出。武成二年（560），开始应用了百戏，随后在宣帝即位（579）之时，也增修了百戏。此时礼乐（乐制和礼制类型）主要发展以下几类为主②：

表11

乐类	所奏乐曲	使用场合	乐的属性与五礼分属	乐队组合类型
郊庙乐	《肆夏》《昭夏》《武德》《文德》《文正》《文明》《鹜夏》《皇夏》等	皇帝出入、行礼；四郊之礼等	雅乐；吉礼	雅乐类型
宴飨乐	暂不知具体曲目	郊庙宴飨等	雅乐；嘉礼、宾礼	雅乐类型
鼓吹乐	同上	元正大会（元会礼）等	雅乐、非雅乐；嘉礼、宾礼、军礼	雅乐与非雅乐类型兼有
百戏散乐	同上	四夷方乐等	非雅乐；嘉礼	非雅乐类型

从上表可知，首先，北周武帝建德二年的宫廷音乐发展，与天兴年间相比，郊庙宴飨之乐吸收了南梁的因素，用乐的程式更加细化。列表中的诸如《皇夏》（郊庙乐中的五夏作品之一）《文德》等作品所属郊庙乐的形态，虽然用周礼中的乐舞名称，但内容可能跟之前相比有变化了，因为已经过去了数百年，对这些乐曲是尊崇（指宫廷）还是仅仅用这些名称而另行创制（比如诸州镇戍之地的用乐

① ［唐］魏征：《隋书》卷一四《音乐中》，北京：中华书局1973年，第331页。
② 注：制表材料参照《魏书》《北史》《周书》等。

状况也无确切定论），具体变化的规律还有待笔者查证。但这至少体现了礼乐在不同时段在国家与整体上的反映，也是北朝在中原发展步步递进的过程。其次，四夷歌舞大量进入宫廷，这时的礼制仪式类型也随乐制的设定会发生变化，使北魏、北周之乐秉承了胡汉杂陈的发展趋势。

由此，可分析北朝音乐呈现了以下几个特点：

第一，西晋覆灭后传统宫廷音乐在北方几近中断，永嘉之乱后的乐人后归入西魏，乐人承载了中原地区音乐的部分传统。第二，北朝少数民族音乐的建设主要是对中原传统音乐的吸收和西域音乐的模仿。第三，在中国传统音乐思想里，礼乐是治理天下教化万民的工具，二者缺一不可，在乐的方面，拓跋氏、高氏等所接受中国的古乐观念，比起文物制度的内容要丰富一些。北齐音乐的官署名称也仿周代，与汉魏以来有所不同。北周的设置除了原有的旧制又有所创新，实行统一管理。总之，这种体系的变化和文化观念的建立，对于完善礼乐制度并实施提供了有力的保障。

北周的胡乐发展据《隋书·音乐志》记载："周太祖迎魏武入关，乐声皆阙。恭帝元年，平荆州，大获梁氏乐器，以属有司。"[①] 天和三年（568），周太祖迎接魏武帝入关，至恭帝元年，平定荆州，获得梁氏乐器，于是成立了音乐的有关部门，由大司乐教习，同时，鼓吹也在此时用于战争、礼贡等场合，与仪式相伴为用。北周乐府官署有其发展特色。《周书》记载："（魏恭帝）三年春正月丁丑，初行周礼，建六官。"[②] 到周武帝保定四年五月，"改礼部为司宗，大司礼为礼部，大司乐为乐部"。[③] 这一重要变化，说明了在整个魏晋南北朝，北周的音乐官职及制度以《周礼》作为参照，是比较特殊的。

北周武帝时期是胡乐非常活跃的时期。《旧唐书》记载："周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。"[④] 材料中既体现了周武帝娶了突厥王后，龟兹、疏勒、安国、康国乐，大聚长安的史实。又反映出此时期西域各国的音乐纷纷涌入长安，一些乐人也来到长安，使得西域音乐得以在北周宫廷传播，以音声技艺的形式存在，用于宫廷。另据《隋书》载：

---

① ［唐］魏征：《隋书》卷一四《音乐志》，北京：中华书局，1973年，第331页。
② ［唐］令狐德棻：《周书》卷二《帝纪》，北京：中华书局，1975年，第36页。
③ ［唐］李延寿：《北史》卷一〇《本纪十》，北京：中华书局，1974年，第350页。
④ ［五代］刘昫：《旧唐书》卷二九《音乐二》，北京：中华书局，1975年，第1069页。

“其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取周官制以陈之。”① 可见，太祖辅佐魏的时候，高昌归附，于是学习以备宴饮的礼仪。其中使用的音乐为仪式用乐，与礼相辅相成。他们学习所采用的乐器及其配置，还有很多是从《周礼》中来的。周武帝时期，礼乐不仅吸收了诸多西域音乐，还将这些胡乐依照《周礼》的规定，包括中原和西域的音乐都有传授，使胡乐在宫廷中雅化，促进了胡汉音乐之间的交流和相互融合。北周时期仍然流行胡乐，在守成和汲取中发展他们的礼乐文化。南北朝晚期胡乐的风靡一直在持续。北齐从高澄开始到北齐灭亡，胡乐始终风靡，且这一趋势还蔓延到了之后的隋朝，经过北朝约二百年间的发展，胡乐在中原地区广为流传，流传的意义就在于人们需要礼乐作为一种情感诉求在仪式和非仪式中存在，与之相辅相成，显现出乐制赋予的丰富性和礼制的历史继承性。

当北朝分裂成东西两部分后，宇文泰政权根据北周的实际情况改革，使用相对简洁的六官制度。北周时期，宇文泰借《周礼》的形式，结合北魏旧制和西魏军府体制，集三省于天官府，设立了六官制度，将具体管理事务安排在地、春、夏、秋、冬五官，后经过实践，形成了一套职责划分清晰的行政体系。北周的官制在中国封建社会是自成体系，是比较特殊的制度。这时的大司乐由春官管辖变成了归太常管辖，其中主要的意义应该是吸收中原的理念，在汲取与守成中完善了北周的礼乐制度。

以春官的职能情况为例，礼部先是由礼部司管理祭祀等方面的事务，后发展为祠部司，负责宾赞礼仪等职务，再后来统归礼部管辖。其次，北周以春官统国家礼仪事务，将原来的仪曹改为礼部曹，使职能更明晰。北魏太常卿下有太乐署，有令、丞。故此时的大司乐跟西魏的太乐署的职能相似。

由此，我们看到，北周这一整套官制改革是针对不同礼制仪式、不同礼制所属的仪式对象有不同变化，这种变化既体现在场合与乐队乐器的使用上，也体现在乐曲乐调的区别上。在复杂的政治、文化背景下的北周礼乐体系，是在政治权力斗争和多民族文化冲突和融合中逐渐创立起来的，它集中反映出少数民族统治模式中的实践方式和文化理念，在这文化模式的背后体现出其既有借鉴又有保留的政治含义，从而说明，北周在多元社会观念和贵族政治体系下进行的礼乐建设中，其礼乐

① 《隋书》卷一四，第342页。

体系的建设是为维护统治阶级的利益而施行的，礼制有对应，且对应的仪式亦有等级区分，体现出观念与现实统一的礼乐形态，即“礼由外作，乐自中出”的意义。

（四）北朝伎乐的类属

北朝时期，少数民族进入中原学习礼制后，引入了相关仪式类型，并辅之以乐，他们的礼乐观念在既有的基础上逐渐发生变化。其伎乐与倡伎也逐步向汉族看齐，但仍带有胡汉交杂的特点。北朝建立的乐籍制度，则使倡伎制度化，其影响一直沿袭到明清。

1. 北朝的宫廷伎乐分类

整体来说，我们从北朝的音乐机构分类中可以看到北朝的伎乐大致分为以下几类[①]：

表12

时期	管理机构	涵盖内容	礼乐性质	俗乐性质	所对应仪式类型
北魏	太常	太乐、总章、鼓吹、杂伎、清商	太乐、鼓吹、总章	杂伎、清商	吉礼、嘉礼、宾礼、军礼
西魏	同上	同上	同上	同上	同上
东魏	同上	同上	同上	同上	同上
北齐	同上	太乐、鼓吹、百戏、清商	太乐、鼓吹	百戏、清商	同上
北周	大司乐	太乐、清商、鼓吹	太乐、鼓吹	清商	同上

早在北魏时期，关于宫廷的伎乐就有记载。胡汉杂糅是北朝的常态，所以伎乐表演也是如此，其演变过程也是根据民族迁徙和民族观念的融合而形成的。北齐的伎乐继承北魏，从以上北朝伎乐的演变过程中可见，到北周后期，胡族伎乐与汉族伎乐已进入融合的阶段，并作用于仪式，服务于宫廷。

太乐伎是宫廷乐伎重要的组成部分，因其来自于战争故名太乐伎。例如，《晋书》中说：“魏氏增损汉乐，以为一代之礼，未审大晋乐名所以为异。遭离丧乱，旧典不存。然此诸乐皆和之以钟律，文之以五声，咏之于歌词，陈之于舞列。宫悬在庭，琴瑟在堂，八音迭奏，雅乐并作，登歌下管，各有常咏，周人之旧也。

① 注：制表文献参考《魏书》《北齐书》《周书》《北史》等。

自汉氏以来，依仿此礼，自造新诗而已。”①

据笔者分析，史料中所说的魏氏增删汉乐，作为一代之礼，仅仅是因为遭逢动乱而改变的，之前旧的典制依然存在。自汉朝以来，依照这种礼仪，重造新词而已。一直以来遵循的是《周礼》的体系。如此，我们可推断，其一，太乐伎在战争中分散于五胡各政权中，命运如虏掠之口。太乐伎的地位并不高，且被严格控制起来防止流失。乐伎随着战争的关系逃离，因此，太乐伎的来源主要是战争的俘虏；其二，据《魏书》的记载：“河东郡人杨风等七百五十人，列称乐户皇甫奴兄弟……”② 表明乐户是军队编制，说明此时的太乐总章鼓吹等署的乐人已经有了相对规范的管理。

2. 北朝宫廷之外的伎乐分属

除宫廷伎乐外，北朝还有其他伎乐群体存在，北朝时期在五礼范畴内的伎乐类型可分为③：

表13

时期	五礼分类	涵盖内容	承载群体	活动地点
北魏	吉礼	太乐、总章、鼓吹、清商	宫廷、鼓吹	宫廷、郊祀
	嘉礼	清商、杂伎、百戏	宫廷、官伎	宫廷、私家
	宾礼	清商、杂伎、百戏	宫廷、官伎、私伎	宫廷、私家（雅集）
	凶礼	鼓吹、清商	宫廷	宫廷
	军礼	鼓吹、杂伎	宫廷、军队	宫廷、军营
北齐	吉礼	太乐、总章、鼓吹、清商	宫廷、鼓吹	宫廷、郊祀
	嘉礼	清商、杂伎、百戏	宫廷、官伎	宫廷、私家
	宾礼	清商、杂伎、百戏	宫廷、官伎、私伎	同上
	凶礼	鼓吹、清商	宫廷	宫廷
	军礼	鼓吹、杂伎	宫廷、军队	宫廷、军营
北周	吉礼	太乐、总章、鼓吹	宫廷、鼓吹	宫廷、郊祀
	嘉礼	清商、杂伎、百戏	宫廷、官伎	宫廷、私家

① ［唐］房玄龄：《晋书》卷二三，北京：中华书局，1974年，第697页。
② ［北齐］魏收：《魏书》卷八六，北京：中华书局，1974年，第1884页。
③ 注：制表根据《魏书》《北齐书》《北周》《北史》《隋书》等。

（续表）

时期	五礼分类	涵盖内容	承载群体	活动地点
北周	宾礼	清商、杂伎、百戏	宫廷、官伎、私伎	同上
	凶礼	鼓吹、清商	宫廷	宫廷
	军礼	鼓吹、杂伎	宫廷、军队	宫廷、军营

（1）北魏的宫廷外伎乐

北魏前期在贵族之家一般无伎乐的专设。如遇有婚丧大事，可借用朝廷官伎奏乐。文成帝时，高允进谏说："今诸王纳室，皆乐部给伎以为嬉戏，而独禁细民，不得作乐。"① 从高允的话中可知，文成帝时，王纳娶家室，在制度规定下，由乐部给伎，禁止百姓奏乐。又说乐不雅声就不演奏，不纯正就不列于演奏。而朝廷积习以为美，要求风俗清正纯洁。由此可知，当时即使是贵族之家举办婚事，其伎乐仍由朝廷提供，保证了宫廷和民间表演的一致性。即既要保持着拓跋鲜卑民族原有的古朴风俗，又要有杂伎、百戏的胡汉杂陈风俗。同时，细民不得作乐是制度规定下形成的一种约束，也就是说，在制度的约束下，有些仪式和用乐不是想用就能用，而是要遵从仪式上一层级——"礼"的规范，才能形成从君王到诸侯的体系化用乐体系，这对中国音乐文化传承一直有着深刻的社会影响。

由此分析，既然要表演保持一致，则宫廷外伎乐需要和宫廷伎乐习得同样的乐曲、乐器和乐调。那么，这些曲调是从何而来呢？

首先，众所周知，孝文帝是一位"垂新雅古，务正音声"的君主，同时孝明帝（520—524）中，元延明受诏，监修金石，所造雅乐"戎华兼采"。对于音乐的建设一直在不断摸索中进行。其次，从北魏中期起，贵族官僚普遍蓄养家伎。诸如：孝文帝时，高祐"昶以其官旧年耆，雅相祗重，妓妾之属，多以遗之"。② 太和十二年（499），薛胤病卒，其子薛裔"袭爵。性豪爽，盛营园宅，宾客声伎，以恣嬉游"。③ 孝文帝转送了很多妓妾给宋王刘昶傅，太和十二年薛胤因病去世，其子薛裔就以歌伎作为娱乐招待宾客。至宣武帝时，"每集宾客，辄命奏之，丝竹

① ［北齐］魏收：《魏书》卷四八《乐志》，北京：中华书局，1974年，第1074页。
② 《魏书》卷五七，第1261—1262页。
③ ［北齐］魏收：《魏书》卷四二，北京：中华书局，1974年，第943页。

歌舞，不辍于前，尽声色之适。庶长子怀吉居丧过周，以父妓十余人并乐器献之，世宗纳焉”。[1] 材料反映出臣子将家伎献给皇帝的情况。需要指出的是，这里的情况比较特殊，尽管凡为礼必有仪式，不过此处的材料并不能说明这里有仪式的存在，只能够说明其时在集宾客娱乐之时要求乐队唱歌跳舞以享受声色之乐。包括夏侯道迁等人在京城的西边大起园林，邀请有才学之士前去游玩，常常自娱自乐。于是出现了“僮仆千余，园宅华广，声妓自适，无乏于时”[2] 的局面，在当时非常奢侈。宦官、商人、胡户、杂户滥用歌舞人数，以至于其他王府贵人得到的人数也过百，服务于王府的艺人众多，足以见其规模之大，且可以看到，这种规模产生的直接原因还是与官员依制有娱乐和消遣对象的需求有关。

从以上史料中可知，这些伎乐群体服务于州府官员与贵族，扩大了其生存的空间，宫廷外乐伎的发展带动了地方贵族和娱乐市场的繁荣，王府官员利用自身的身份和经济优势来协调和经营乐伎以谋利，诸种技艺汇集于王府，也使得服务于府县的艺术群体逐渐扩展起来，同时也促成传承体系的建立，以及宫廷与地方文化交流的重要纽带的形成。

其三，“坊”的出现为宫廷外乐伎提供了生存空间。北朝的“坊”包括许多不同的内涵。其中就有君王宠幸女性地方的含义。如，高阳王元雍“岁禄万余，粟至四万，伎侍盈房……延昌已后，多幸妓侍，近百许人”。灵太后“许赐其女妓”。[3] 孝明帝时，“晚年耽好声伎……及在雍州，逾尚华侈”。[4] 可看到这些贵族，歌女侍妾满房，多幸歌妓侍，近一百人左右。晚年沉溺于声色，在扬州的时候，侍侧将几百人，更加崇尚奢侈，可见北魏后期的腐败程度。笔者以为，坊作为住宅的“家”的意思，其功能具有多方面作用，在长期的历史过程中也影响着后代。直至北魏后期，“坊”的发展间接造成了贵族官僚蓄妓之风。而此时歌女所用之乐已不是仪式用乐，脱离了仪式性的内容，这些妓乐虽然在官员的宅邸，但却不能说就是一般意义上的家伎，应该仍然是官伎，因为他们的表演服务的群体就像唐代刘禹锡所说的“谈笑有鸿儒，往来无白丁，可以调素琴，阅金经”的知

① ［北齐］魏收：《魏书》卷六一《列传四十九》，北京：中华书局，1974年，第1357页。
② ［北齐］魏收：《魏书》卷九三《列传八十一》，北京：中华书局，1974年，第1992页。
③ ［北齐］魏收：《魏书》卷二一上《列传九》，北京：中华书局，1974年，第556—557页。
④ ［北齐］魏收：《魏书》卷一四《列传二》，北京：中华书局，1974年，第364页。

识群体。所以，这些为有文化层次的群体表演的乐伎其实在这时已经属乐籍了。所以，他们的表演也不是纯粹地娱乐、享受世俗音乐所属了。

（2）北齐的宫廷外伎乐

北齐贵族官僚也普遍有除宫廷以外的乐伎。如安德王高延宗，“母陈氏，广阳王妓也”。[①] 魏高阳王元雍之孙女，“初不见齿，为孙腾妓”，被孙腾抛弃后，又被高澄“悦而纳之，遂被殊宠”。[②] 这里说到成为孙腾豢养的家伎之后，遇到高澄，受到特别的宠爱。

又如段孝言：“孝言富贵豪侈，尤好女色。后娶娄定远妾董氏，大耽爱之……孝言虽黩货无厌，恣情酒色，然举止风流，招致名士，美景良辰，未尝虚弃，赋诗奏伎，毕尽欢洽。”[③] 由此可知，段孝言富贵奢侈，尤其喜好女色。同时，段孝言虽然贪得无厌，恣情酒色，但喜欢招纳名士，写诗奏乐，毕尽欢乐。可见段孝言家中蓄养的伎乐人数也很多，这种阶层的歌舞音乐，在世俗行院中执事，更多地服务于宴享之事，扩大了基层的艺术群体。

（3）北周的宫廷外伎乐

北周贵族官僚也有宫廷外伎乐，其中一部分来自于皇帝的赏赐。如建德三年（574），授尉迟运大将军，“赐以直田宅、妓乐、金帛、车马及什物等，不可胜数”。[④] 建德五年（576），加授宇文孝伯大将军，“进爵广陵郡公，邑三千户，并赐金帛及女妓等”。[⑤] 建德六年（577），北周平北齐，萧岿朝于邺城，“高祖大悦，赐杂缯万段，良马数十匹，并赐齐后主妓伎妾，及常所乘五百里骏马以遗之”。[⑥] 笔者分析，田宅、歌妓、金帛、车马及杂物等在家伎范围内存在大量数量，也从侧面说明这个群体的生发，使得该时期的音乐文化处于礼俗同时并进的发展阶段，且音乐在此时作为各阶层不可或缺的娱乐方式。

3. 北朝的军妓

魏孝文帝迁都洛阳后，用兵南伐。据张金龙的《文成帝〈南巡碑〉所见北魏前

---

① ［唐］李百药：《北齐书》卷一一《列传三》，北京：中华书局，1972年，第148页。
② ［唐］李延寿：《北史》卷一四《列传二》，北京：中华书局，1974年，第520页。
③ ［唐］李百药：《北齐书》卷一六《列传八》，北京：中华书局，1972年，第216页。
④ ［唐］令狐德棻：《周书》卷四〇《列传三十二》北京：中华书局，1971年，第710页。
⑤ 《周书》，第717页。
⑥ 《周书》卷四八，第864—865页。

期禁卫武官制度》一文介绍："太和十九年，……牛车及驴、骆驼载军资妓女，三十许万人。"① 可见北魏军队中确有军妓的存在。因此，笔者以为，这些妓乐群体发展的实质是拓跋鲜卑本身的游牧文化在农耕历史环境中的流变。从这一点来看，这些隐藏于南北朝文化内部的背景结构，其文化发展直至后代都影响深远，对于中国古代音乐文化的历史阐释及未来发展而言，都有着积极的理论与现实意义。

三、南、北朝礼乐观念和礼乐制度的比较分析

（一）南朝梁、陈时期的礼乐观念和礼乐制度的发展

首先，南北朝时期在不同的礼制仪式类型和乐制类型的结合上体现出特色。这一时期的礼乐观念在原先民族的基础上，加上融合中原的变体中逐一体现。其次，这一时期的礼制仪式类型逐渐归拢，其用乐也出现了新的内容，在探索之中使分属南、北两方的区域根据自己朝代的特点和统治者的爱好各有侧重，有所损益，在礼乐制度的发展构成中也与自身的发展有所区隔。

1.《隋书》《通典》所载南朝梁、陈音乐的五礼类型特点

南梁时期，据《隋书》载："梁氏之初，乐缘齐旧。"② 由于梁武帝追崇古乐，所以梁朝音乐制度承袭前朝制度，梁武帝在位时期对音乐进行了改制，在音乐机构和乐官制度等方面都有新的建设。

《隋书》记载："太常视金紫光禄大夫，统明堂、二庙、太史、太祝、廪牺、太乐、鼓吹、乘黄、北馆、典客馆等令丞，及陵监、国学等。"③

《通典》载："后汉有承华令，典黄门鼓吹，属少府。……梁有鼓吹令、丞，又有清商署。"④

因此，笔者总结了南朝梁、陈音乐机构建设的基本状况如下：

第一，南朝初期的音乐机构以太常为主管，其下统领太乐、鼓吹、总章、清商四类音乐。（可见下文分析列表）。第二，南梁时期，梁武帝曾有追崇古乐的理想，这从侧面推动了南梁对旧音乐制度进行的革新。梁武帝对音乐机构的改革其

---

① 张金龙：《文成帝〈南巡碑〉所见北魏前期禁卫武官制度》，《民族研究》2003年第4期。
② ［唐］魏征：《隋书》卷一三《志第八》，北京：中华书局，1973年，第287页。
③ ［唐］魏征：《隋书》卷二六《志第二十一》，北京：中华书局，1973年，第724页。
④ ［唐］杜佑：《通典》卷二五，北京：中华书局，1988年，第696页。

主旨是追崇前汉以来的中原传统（可见上章叙述），其表现从材料中可了解到，天监七年以前，南朝梁基本是依照宋、齐以来旧的制度，天监七年以后，太乐和鼓吹以并列的方式同时隶属于太常，音乐机构进行了分工，清商署也归属太乐。从而使清商乐在这一时段已经被统治者提到比较高的地位，在历史的演变中不断发生内涵的提升和转变。第三，南陈时期，南朝陈朝的音乐机构承袭梁朝，无大变更。可见《隋书》载："陈承梁，皆循其制官。"①

因此，可梳理南朝四朝音乐机构的设置基本上分为两个阶段。

第一个阶段是宋、齐时期。这个阶段主要是太乐继续统领音乐的发展时期，但各方面均有限制。

第二个阶段是梁、陈时期。这个阶段在音乐机构方面，设置太乐、鼓吹、清商专署。由此，笔者从文献记载中梳理出南朝音乐机构的归属和性质②。

表14

时期	管理机构	涵盖内容	雅乐性质	非雅乐性质	所对应仪式类型
南朝（宋）	太常	太乐、鼓吹、清商、总章③（其中舞队八人④）	太乐、鼓吹	清商	吉礼、嘉礼、宾礼、军礼
南朝（齐）	同上	同上（不含舞队）	同上	同上	同上
南朝（梁）	同上	同上（不含舞队）	太乐	鼓吹、清商	同上
南朝（陈）	同上	太乐、鼓吹	同上	暂不明确，待查	同上

由上表与北朝的音乐机构进行对比（见上节文章列表），可知两点：首先，总章作为古代乐署的机构之一，在南朝宋时也有其重要的作用。《宋书》中曾说，"今诸王不复舞佾，其总章舞伎，即古之女乐也"⑤。材料中所说的总章是由宫廷进行管辖，并有乐工（太乐署）教习的，多以女伎为主，上一层级归太常监管。这是南朝·宋的官署特点，到南朝梁、陈时期，只存太乐、鼓吹、清商三个部门，总章由校尉监掌管，不再独立出来，南朝（宋）之所以有总章，也是参照了

① ［唐］魏征：《隋书》卷二六《志第二十一》，北京：中华书局，1973年，第741页。
② 注：制表文献参考《梁书》《陈书》《南齐书》《宋书》等。
③ ［南朝］沈约：《宋书》卷一八《礼志五》，北京：中华书局，1974年，第515页："总章监鼓吹监司律司马，铜印，墨授。"
④ 《宋书》卷一九，第547页："殿庭八八，诸王则应六八，理例坦然。"
⑤ 《宋书》卷一九，第547页。

北魏建国[1]的规模而建。其次，鼓吹在雅乐和非雅乐中均有使用，这在《晋书》的记载中可以找到对应："会稽王道子以威仪鼓吹求助于钟山之神，奉以相国之号。"[2]这里说的鼓吹，用于吉礼的场合；"宫内御所居寿昌画殿南阁，置白鹭鼓吹二部。"[3]这里说的鼓吹使用在嘉礼场合；"今四方观礼，陵有傧吊之位，庭奏宫悬之乐，二礼兼用，哀乐不分，体国经制，莫大于此。……诏曰：……不足复阙钟鼓鼓吹也。"[4]说的是鼓吹用于凶礼的场合，由此反映出鼓吹乐在南朝的礼乐和俗乐的场合中均被广泛地使用，鼓吹影响了五礼的体系与发展，侧面反映出这一时期的礼制特点。

2."两汉—魏晋南北朝—隋唐时期"雅乐、非雅乐分属的变化规律

魏晋南北朝到隋一统时期是文化思潮多元化、整合化的阶段。这一阶段的文化发展、礼法观念与汉族中原文化有吸收，也有持有，从而实现民族文化的辐射力。由此，笔者整理了自汉、魏晋时期、南北朝时期、隋唐时期音乐转变的几个过程[5]：

表15：两汉—魏晋时期音乐机构及雅乐和非雅乐的分类规律表

时间	西汉		东汉		三国			
乐署名称								
最高级别	奉常 九卿之一，掌宗庙礼仪。	少府 始于战国。秦汉相沿，为九卿之一，掌百工技巧	太常	少府	太常	少府		
次一级别	太乐	乐府	太予	黄门鼓吹署	太乐署	黄门鼓吹署		清商署
乐官名称	太乐令、协律都尉	乐府令	太予乐令	承华令	暂未知，待查	同左		同左
所属乐类	雅乐	非雅乐	雅乐	非雅乐	雅乐	雅乐	非雅乐	非雅乐，归"光禄勋"所管

① ［北齐］魏收：《魏书》卷一〇九《乐志》，北京：中华书局，1974年。第2828页："诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎。"
② ［唐］房玄龄：《晋书》卷一一四《载记十七》，北京：中华书局，1974年，第2918页。
③ 《南齐书》卷二〇，第391页。
④ ［唐］房玄龄：《晋书》卷二三《志第十三》，北京：中华书局，1974年，第718页。
⑤ 注：制表文献参考《晋书》《汉书》《史记》《魏书》《北齐书》《周书》《南齐书》《北史》《隋书》等。

（续表）

时间	西汉		东汉	三国		
朝代	西晋			东晋		
高级乐署	太常	光禄勋		暂未知，待查		
次一级乐署	太乐	鼓吹	黄门 掖庭 清商	太乐	鼓吹	
乐官名称	太乐令	鼓吹令		太乐令	鼓吹令	
所属乐类	雅乐	雅乐、非雅乐	雅乐	雅乐、非雅乐		

表16：七部乐—十部乐的转变过程表

乐部	七部乐	九部乐	十部乐		
时间	隋代（开皇） 约581年	隋代（大业） 约605—618年	唐代（贞观） 约642年	最早传入中国（原） 时间	史料出处
名称及更改	国伎	西凉	西凉	约386年（北魏）	《隋书·音乐志下》
	清商	同左			
	龟兹	同左		约384年	《隋书·音乐志下》
	高丽	同左		约436年（北魏）	同上
	安国	暂不知		暂不知	
		疏勒	同左	同上	同上
	天竺	同左		约346—353（十六国，前凉时期）	同上
	康国	同左		约568年（北周）	《隋书·音乐志下》 《周书·文武纪》
	文康	礼毕		暂不知	暂不知
			高昌	约535—556（西魏）	《隋书·音乐志下》 《周书·文武纪》

表17：南北朝时期音乐机构及雅乐和非雅乐的分类规律表

朝代	北朝(北魏)			北朝 (东魏—北齐)		北朝 (西魏—北周)	南朝 (宋—齐)	南朝(梁—陈)		
高级乐署	乐府 乐部			太常		大司乐	太常	太常		
次一级乐署	太乐	总章	鼓吹	太乐署	鼓吹署	太乐署	总章	太乐	清商	鼓吹
乐官名称	太乐令 太常卿			太乐丞		太乐令 太乐丞		太乐令	清商丞	鼓吹令

（续表）

朝代	北朝（北魏）			北朝（东魏—北齐）			北朝（西魏—北周）		南朝（宋—齐）	南朝（梁—陈）	
所属乐类	胡乐	雅乐	非雅乐	胡乐	雅乐	非雅乐	胡乐	雅乐	非雅乐	雅乐	雅乐、非雅乐

综上所述，我们可以推导出这一时期的礼乐发展的关联：

第一，最早在西晋的时候，司马炎曾下诏遵循西周礼仪，令傅玄等人制礼作乐（如食举乐）。第二，自永嘉之乱后，旧的典章制度已不存在，又无熟识雅乐者，雅乐的整体情况仍“犹有未备”。第三，随着隋代沿用北周旧制，到开皇十四年（594），各项宫廷礼仪所用雅乐得以落实。即便为胡乐，在仪式中用也属于礼乐，因此，尽管魏晋南北朝战乱不断，但礼乐一直在不断变化中发展和延续，礼乐和俗乐作为两条主要脉络一直作为文化发展的手段使传统得以延续。在相应的时期内积极促进了古代礼乐文明的传承和变革。

（二）北朝至隋五礼用乐的发展

随着公元577年北周宇文邕灭北齐、581年杨坚废周静帝改国号为隋，北朝在时间上画上了一个句号，但在文化上依然有延续，这在五礼类型中的礼制、礼制仪式类型、乐制类型等方面的发展中均有所体现。

1. 礼乐发展的整体状况及吉礼特点

随着杨坚对北周以来礼乐典章制度的改革，隋朝已开始减少胡乐在雅乐中的留存比例，加强了中原音乐的比重。其后“六镇之乱”将汉化的进程打破，出现了包括提出“华夏正声”概念、国乐“以雅为称”、分立雅部乐和俗部乐等各方面的礼乐举措，提升和归拢了礼乐的群体性特征和文化意义，这些举措的提出也是由于杨坚对于雅乐歌颂前代时的敏感，所以才进行一系列的改革。笔者将隋文帝改革的脉络梳理如下：

隋文帝（杨坚）→诏太常卿牛弘、辛彦之、何妥等人议乐→开皇九年（589）借鉴南朝梁的雅乐，备改革雅乐为用→新造北魏以来的胡曲，解决“戎音（胡乐）乱华”的问题→重设礼乐问题，“华夏正声”“以雅为称”等诸举措的设立。笔者以为，这些举措的背后既有前提又有揭示意义。

首先来看前提：可从《文献通考》中对雅乐及其改变的记载中找到痕迹："……亦取于梁氏十二雅，有其议而未能行，后复变更，大抵自两朝以来，祀飨之章随时改易，任理不任音，任情不任乐。……惟梁武帝自晓音律，又诏百司各陈所闻，帝自纠摘前违，裁成十二雅，付之大乐，自此始定。"① 这是梁武帝通过对前朝的雅乐进行纠正后重新开始整理雅乐的史实。由此可推断，梁武帝对雅乐改革主要的变化是在乐曲的内容设置上，目的是使雅乐和非雅乐二者比重得到平衡。梁武帝以自己的音乐实践促成了汉族音乐逐步恢复到主导脉络的道路上。直到隋朝"开皇乐议"之时，隋文帝根据颜之推"请凭梁国旧事"② 的建议，到开皇九年确立"华夏正声"类型所属，制定隋代雅乐类型。由此可知，这一时期雅乐作为一种官方文化，它的兴衰是受整个时代的文化风貌影响的，上层建筑的作用和地位决定了礼乐发展的发展进程。同时也反映了隋文帝在受到梁武帝改革影响后，对雅乐产生的融合和改变的决心。

其次，这里还揭示了在礼制背后的政治、文化、民族思想等各种社会现象存在的原因和意义。一是梁武帝改革从本质上反映出的目的，是为改变北方已经大量存在的胡汉杂糅局面；二是隋文帝受梁武帝的启发也开始不断强化礼制的治国作用，通过对礼乐制度的强化，体现统治阶级重视礼乐观念的传承，对中原文化起到了保护作用。

因此，从北周到隋朝，对于五礼的编排是在不断反复的推敲中趋向稳定的，五礼不断丰富和发展了礼乐观念，使之在礼制、乐制上发挥了更重要的作用，通过礼乐的实践又反映了礼、礼制、礼制仪式类型、乐制、乐制类型的作用是在不断被强化的过程中发挥其重要作用的，这在不同礼制中有所侧重。

2.《乐府诗集》中的"元会礼"所体现的宾礼和嘉礼特点

郭茂倩曾在其著作《乐府诗集》中罗列了"燕射歌辞"一类，主要收集了魏晋南北朝时期的乐歌歌辞，其中一部分是为元会礼而作的。元会礼属于宾礼的一种，早在先秦时期就有类似于元会礼的燕飨礼、大射礼等礼仪，这些礼仪中均存在奏乐的情况。这些歌辞在仪式作乐时使用，使用群体包括天子和诸侯以及大

① ［元］马端临：《文献通考》卷一四二，文渊阁《四库全书》，第254页。
② ［唐］魏征：《隋书》卷一四《音乐志》，北京：中华书局，1973年，第345页。

夫。主要的目的是招待嘉宾、奏乐以表达忠孝之心、念旧朋友、父母之情等善意。按五礼归拢的话，这应该归为宴请宾客，迎四方朋友的宾礼和嘉礼，具有二礼的双重性质。元会礼的实行，是在少数民族制度下，在处理中央的君臣之间、父母之间、朋友之间、国内外进贡之时的重要的礼仪表达。

可以看到，当礼乐作为社会意识和社会存在的时候，其在形式和功能上一直随着每个时期发生着变化，这种变化间接导致了为元会礼服务的乐歌、歌辞都应该相应作出改变。元会礼作为确认君臣关系的重要仪式之一，在仪式中，群臣通过一些仪式行为表达臣子对帝王的服从，表达其尊君的信念。由此可见礼和乐之间的关系密切，相辅相成，元会礼中的歌辞通过不断调整内容以及乐在仪式中间为用的过程，从而达到礼乐和谐的风格，使政治和礼乐功能得到最大程度的发挥。这是元会礼发展的贡献所在。

3.《唐六典》中体现的北周嘉礼特点

随着北朝胡族入主，把胡乐列为乐部表明了胡族音乐的地位此时已经占据了礼乐的核心范畴，由此，我们可通过表格逆向分析北周：

根据《唐六典》① 中找到的材料可看到②：

表18

官署	职能	教授类别（汉族）	培训时间	所属五礼	教授类别（胡族）	培训时间	所属五礼
太常寺	教乐	雅乐（大曲、小曲）；清乐（大曲、文曲、小曲）	雅乐大曲30日，小曲20日；清乐大曲60日，文曲30日，小曲10日	吉礼 嘉礼 宾礼	燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌（大曲、次曲、小曲）	大曲30日；次曲20日；小曲10日	吉礼、嘉礼、宾礼、军礼
					高丽、康国	一曲（时日不知）	暂不知

由此尝试推测，第一、作为嘉礼、吉礼等仪式用乐，最大的不同在于有九部伎在场，且这属于制度规定用乐，它们是制度规定性的存在，显示出作为嘉礼仪式用乐的特殊性意义。

① ［唐］李林甫等撰：《大唐六典》卷一四，近卫公府藏版，昭和十年京都帝国大学文学部印，第24页。
② 注：制表文献参考《唐六典》。

第二、材料中提及的太乐署里的“清乐”与“胡乐”是要区分的。首先，胡乐的来源是因为“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲。多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，……唯弹琴家犹传楚、汉旧声……”。[①] 随着北周时期大量胡族音乐相对发展成熟之后，很多外来民族音乐的曲调逐渐在汉族地区开始传播，也增加了琵琶、筚篥等乐器的流传范围，才有了杜佑“胡戎之乐，久习未革。古者因乐以著教，其感人深，乃移风俗”[②] 的感慨。

由此可知，胡乐在北周时期由太乐署教习，太乐署严格的教学管理体现出国家层面下制度的约束与管理对礼乐起到的推动作用。太常是其教学的核心机构，负责培养和管理乐人的表演和乐曲的创作。同时，太常隶属礼部，与礼相属，共同为统治阶级服务。从这个层面上说，它具有国家的意义。关于太乐署的发展，见下表[③]：

表19

时期	乐署	乐类	前后关联
汉	太常（宗伯大司乐）	太乐与鼓吹	基础
晋	太常	太乐、鼓吹、总章、清商	递进
北魏	太常卿	同上，加杂伎	继承与定位
北齐	太常寺	太乐、鼓吹、总章、清商	继承
北周	太常卿（大司乐）	同上	复归与递进
隋	太常寺卿（奉常）	七部伎	归拢与再次定位
唐	太常寺下太乐署	九部伎、十部伎[④]	成熟与发展

第三，宇文邕在位的二十年里一直不断完善礼乐体系的建设。《旧唐书》对九部乐的记载，周武帝有：“龟兹、疏勒、安国、康国之乐……张重华时，天竺重译贡乐伎，后其国王子为沙门来游，又传其方音。宋世有高丽、百济伎乐。魏平冯跋，亦得之而未具。周师灭齐，二国献其乐。隋文帝平陈，得清乐及文康礼毕曲，列九部伎。”[⑤] 这是宇文邕在执政期间对礼乐建设作出的一个重要贡献，他的

① ［唐］杜佑：《通典》卷一四六，北京：中华书局，1988年，第3718页。
② 《通典》卷一四一，第3588页。
③ 注：详情可见上文所述大表，这里只显示与论述有关联的小表。
④ ［五代］刘昫：《旧唐书》卷四四《职官三》，北京：中华书局，1975年。第1874—1875页：“太乐令调和钟律，以供邦国之祭祀享宴……凡大宴会，则设十部伎。”
⑤ ［五代］刘昫：《旧唐书》卷二九，北京：中华书局，1975年，第1069页。

偏好决定了那个时代北周音乐生活的倾向。除了皇帝个人的因素，也有民族因素的导向作用，在兼顾两者的作用下，北周的礼乐建设与周武帝的礼乐设想基本相符，他所效仿的《周礼》制度也为北周宗庙的庙堂之乐提供了可操作的空间，在复古和创新之间，礼乐一直沿着其规定性和继承性权衡的道路在发展，从历代朝廷乐署的风貌中能管窥到礼乐建设的重要成果和礼乐观念的核心要义。胡乐经过北周被隋朝继承下来，在之后的唐代（玄宗）时期都有大量吸纳胡乐的事实。

4. 北周至隋军礼的演化关系

“鼓吹……作为皇家仪仗，见于天子出行的卤簿中；或作为一种音乐，缭绕于天子宴飨群臣的宴席上……始于西晋，发展成熟于南北朝，这个过程基本与五礼制度化同步。”① 鼓吹在军中产生，后成为国家礼乐的有机构成。由此分析：

（1）鼓吹乐脉络梳理

北朝时期，军礼鼓吹形式上有了变化，鼓吹多分为前、后二部，这两种鼓吹形式在之后隋朝的军礼中也可看到。由此，我们仍可以从中看到北朝前后部鼓吹的影子。《隋书·礼仪志》② 把鼓吹分为③：

表20

将领	配置	所用乐器及形式
大将、亚将	骑兵四十队；一纛，四团（十队为一团）	大鼓、小鼓、金钲、箫、笳、节鼓、筚篥、横笛、大角
偏将	四团（第一团东向；第二团南向；第三团西向；第四团北向。）队间相差十五步距离	候大角一通；大角三通，铙鼓俱振，骑兵的第一团引行
次团	四团（至营后，第一团骑阵于东面，第二团骑阵于南面，第三团骑阵于西面，第四团骑阵于北面，合为方阵）	次前部鼓吹、次大角、次后部铙，首尾相继，鼓角相闻

以上是鼓吹的一般情况，通过鼓吹乐的配置我们可反推它所体现的礼乐观念。

（2）反向思考鼓吹运用所体现的礼乐观念

在鼓吹乐的运用上，依《隋书·音乐志》载共奏有二十曲，并根据汉代以来的曲名进行了更改，按等级上行下效：“诸州镇戍，各给鼓吹乐，多少各以大小等

① 梁满仓：《魏晋南北朝军礼鼓吹刍议》，《中国史研究》2006年第3期。
② ［唐］魏征：《隋书》卷八《礼仪志三》，北京：中华书局，1973年，第160—161页。
③ 注：材料参考《隋书》。

级为差。”① （见下表②）

表21

等级	乐器颜色及名称
皇族（子）	赤鼓、赤角、吴鼓、长鸣角
藩王	赤鼓、赤角
刺史（上州）	青鼓、青角
中州（及以下）	黑鼓、黑角

这二十曲的改变是：

表22

曲名内容	更改名称
言魏谢齐兴	汉《朱鹭》改名《水德谢》
言神武帝战广阿，创大业，破尔朱兆	汉《思悲翁》改名《出山东》
言神武灭四胡，定京洛，远近宾服也	汉《艾如张》改名《战韩陵》
言神武遣侯莫陈悦诛贺拔岳，定关、陇，平河外，漠北款，秦中附	汉《上之回》改名《殄关陇》
言神武屠刘蠡升，高车怀殊俗，蠕蠕来向化	汉《拥离》改名《灭山胡》
言神武立魏主，天下既安，而能迁于邺	汉《战城南》改名《立武定》
言神武斩周十万之众，其军将脱身走免	汉《巫山高》改名《战芒山》
言梁遣兄子贞阳侯来寇彭、宋，文襄帝遣太尉、清河王岳，一战擒殄，俘馘万计	汉《上陵》改名《擒萧明》
言文襄遣清河王岳摧殄侯景，克复河南	汉《将进酒》改名《破侯景》
言文襄遣清河王岳，擒周大将军王思政于长葛，汝、颍悉平	汉《君马黄》改名《定汝颍》
言文襄遣清河王岳，南翦梁国，获其司徒陆法和，克寿春、合肥、钟离、淮阴，尽取江北之地	汉《芳树》改名《克淮南》
言文宣帝统缵大业	汉《有所思》改名《嗣丕基》
言文宣克隆堂构，无思不服	汉《稚子班》改名《圣道洽》
言文宣应天顺人	汉《圣人出》改名《受魏禅》
言蠕蠕尽部落入寇武州之塞，而文宣命将出征，平殄北荒，灭其国	汉《上邪》改名《平瀚海》
言文宣道洽无外，梁主萧绎来附化	汉《临高台》改名《服江南》

① ［唐］魏征：《隋书》卷一四《志第九》，北京：中华书局，1973年，第331页。

② 《隋书》，第331页：“诸王为州，皆给赤鼓、赤角，皇子则增给吴鼓、长鸣角，上州刺史皆给青鼓、青角，中州已下及诸镇戍，皆给黑鼓、黑角。”

（续表）

曲名内容	更改名称
言孝昭帝举直措枉，狱讼无怨	汉《远如期》改名《刑罚中》
言时主化沾海外，西夷诸国，遣使朝贡	汉《石留行》改名《远夷至》
言时主应期，河清龙见，符瑞总至	汉《务成》改名《嘉瑞臻》
言时主功成化洽，制礼作乐	汉《玄云》改名《成礼乐》

根据上表可分析改变曲名的原因：第一，隋朝的鼓吹乐也是从汉代的流传和发展变化中而来，这些曲目的改变，是伴随当时仪式用乐体系的扩大以及用乐曲目的丰富进行的扩展，隋文帝时期，把礼乐明确划分了雅乐部和俗乐部，在雅乐部和俗乐部不同乐部的背景下又有相应的礼制变化，从礼制到礼制仪式再到仪式用乐有了明显的划分和区别。

除了曲名的改变，还有乐器组合的发展变化：

表23

乐器	乐曲数量与使用者	变化的前后关系
铜鼓	12首	暂未知
大鼓	12首用于皇太子、10首用于王公贵族	显现等级差别
小鼓	3首用于皇太子	王公贵族不使用
色角	36首用于皇太子、18首用于王公贵族	皇室成员使用数量高于皇室亲属（一倍，等级为用的最好体现）
大角	共7首乐曲，用于对象暂不知	暂未知
说鼓	6首用于皇太子、3首用于王公贵族	同角色的等级为用标准
乐队（大横吹）	9首用于皇太子、7首用于王公贵族（乐器主要有角、节鼓、笛、桃皮筚篥等）	等级差异由乐器扩展到乐队
乐队（小横吹）	共12首，具体用于对象暂不知；（乐器主要有笛、桃皮筚篥、角等）	等级为用差别暂不知，待增

由此，从已有材料中可反观、对比北周和隋朝对乐器等级和使用的认知：隋朝对于乐队组合的重新划分，间接影响了其对礼乐整体为用的核心礼乐观念，表格中所论述体现的类型和层级为我们上溯其礼制仪式类型提供了参考。从以上的归类和变化中可见，隋王朝的确对礼乐制度的定型和礼乐观念在群体的显现上，有其不可忽视的重要作用。这也是隋文帝“华夏正声”礼乐观念能够得以合理提出的历史背景。隋文帝对雅乐部和俗乐部的划分和制定，体现了中原礼乐传统的

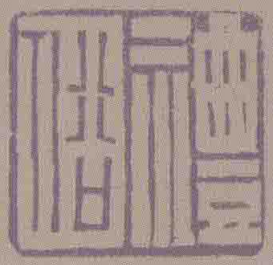
延续和继承，同时，在鼓吹乐器的使用中他又没有摒弃少数民族乐器，这些乐器的保留和使用不是一蹴而就的，说明了中原传统音乐自北魏以来并未断绝，而是逐渐与外来音乐相融合，其音乐上通周代、十六国，下接隋唐，呼应南朝，是不可忽视的音乐史重要发展时期。这为其他朝代礼制的制定提供了可供参考的制度保证，也奠定了隋唐“大文化圈”形成的基础。

首先，通过我们以上探究可知，本文是在核心把握下看北朝礼乐观念，既上溯与周秦时代礼乐的发展关联，又梳理同时期南朝以及隋唐礼乐的持续变化，进而看到礼乐观念承袭与变化的过程。从汉魏以降至魏晋南北朝直至隋唐时期，一直以礼乐观念的变化贯穿着中国礼乐制度的发展。由于北朝各个时期立国时间较短，其少数民族统治在吸收融合中原礼制的过程中，出现了既有承继，又有一些不同于中原的“胡汉杂陈”礼乐状况，礼乐观念在不同时段的礼乐制度中有不同的反映，逐步形成体系发展。

其次，本文探究了北朝的少数民族在吸收中原文化过程中的递变过程，这在不同的乐制类型中不同礼制仪式类型的对弈、乐队组合和承载群体与五礼仪式紧密联系中都可看到。包括“乐操土风”“以胡入雅”等在内的样态，都反映出这一时期多层级胡汉杂陈的礼乐类型的发展状况，即在整体区域下把控核心为用，兼顾周边的少数民族，在不断尝试和融合中探索适合自己民族发展的礼乐道路。同时，从宫廷到王府又到民间的各个阶层中，从机构到乐人群体，从仪式到乐曲，在多层级的胡汉杂陈的非雅乐类型和华夏正声雅乐类型中均有发展。直至隋唐，礼乐观念得以定型发展，特别在后代《大唐开元礼》中，对五礼对应仪式为用的乐以及卤簿用乐，作为礼乐整体认知。

因此，从以上的梳理中可以看出，中国礼乐制度的发展是在长期发展过程中逐渐演变的，不同国家和不同区域以及不同时代的礼乐观念，又是在不断回溯中偶有差异，这些观念的变化通过礼乐制度而显现出来。现阶段文论的撰写，目的也是把握其后数朝在礼乐制度和礼乐观念上所产生的诸种变化，这些变化反映了承载礼乐的管理机构和乐人群体诸多层面。中国礼乐文明历史久远，这其中的变化仅凭一篇文章无法完全讲清楚。所以，笔者目前只能是作出一些尝试性的分析与总结，更深层次的研究还有待笔者在今后的学习和写作中尽最大的努力。

世纪出版



礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书　项阳 总主编

山西乐户研究　项阳 著

宗教音声·礼俗用乐　项阳 著

秦淮乐籍研究　程晖晖 著

中国礼乐户研究　张咏春 著

曲子的发生学意义　郭威 著

明清军礼与军中用乐研究　任方冰 著

大曲的演化　柏互玖 著

佛教音声为用论　孙云 著

明清国家小祀『三皇先医』仪式用乐研究　常江涛 著

泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究　逯凤华 著

音乐史学新探　张咏春 主编

民间礼俗用乐研究　孙茂利 主编

音乐礼俗的当代传承　李卫 主编

分类建议　音乐理论

ISBN 978-7-5523-1638-4

9 787552 316384 >

定价：52.00元